

Das UNSICHERE WISSEN
der LITERATUR

Benjamin Brückner / Judith Preiß / Peter Schnyder (Hg.)

Lebenswissen

Poetologien des Lebendigen
im langen 19. Jahrhundert

rombach



Benjamin Brückner / Judith Preiß / Peter Schnyder (Hg.)

Lebenswissen

Poetologien des Lebendigen im langen 19. Jahrhundert

ROMBACH WISSENSCHAFTEN
DAS UNSICHERE WISSEN DER LITERATUR

herausgegeben von Hans-Georg von Arburg, Maximilian Bergengruen
und Peter Schnyder

Band 4

Benjamin Brückner / Judith Preiß / Peter Schnyder (Hg.)

Lebenswissen

Poetologien des Lebendigen im langen 19. Jahrhundert

 **rombach** verlag

Auf dem Umschlag:
Gabriel von Max, *Affe vor Skelett*, ohne Jahr (um 1900)
Foto: Michael Habes

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur
Förderung der wissenschaftlichen Forschung (SNF).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

© 2016. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Dr. Friederike Wursthorn
Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien
Satz: rombach digitale manufaktur, Freiburg im Breisgau
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg im Breisgau
Printed in Germany
ISBN 978-3-7930-9866-9

INHALT

BENJAMIN BRÜCKNER / JUDITH PREISS /
PETER SCHNYDER

Einleitung 7

I. Lebendige Formen

GEORG TOEPFER

Zur Trennungsgeschichte des Lebenswissens

»Leben« bei Georg Büchner und in der frühen Biologie 31

JOHANNES F. LEHMANN

»Ändert sich nicht alles um uns herum? Ändern wir uns nicht selbst?«

Zum Verhältnis von Leben, Zeit und Gegenwart um 1770 51

DANIEL EH RMANN

Künstliches Leben

Biologisches Wissen und die Politik der Künste 75

SARAH GOETH

»Erotomorphism«

Zu Goethes Formverfahren in den *Wahlverwandtschaften* 97

WERNER MICHLER

Kunstform und Lebensform, Hybrid und Parasit

Poetologien des »Lebens« um 1848 bei Hebbel und Wagner 117

II. Genealogie und Evolution

HUBERT THÜRING

»Kraft, oder so was«

Poetik und Wissen(schaft) des Lebens in der Rahmenerzählung von
Gottfried Kellers *Sinngedicht* 135

ULRIKE VEDDER

Vererbung und ihre Verweigerung:

Eine Form des Romans im 19. Jahrhundert 169

JENS OLE SCHNEIDER

Gezoomte Lebensbilder

Zum Konflikt zwischen »Lebenspathos« und »Ästhetizismus« in
Hofmannsthals früher Novelle *Das Glück am Weg* 185

SOPHIE WITT

Genealogie der Gattung:

»Szenische Methode« in Johann Wolfgang von Goethes

Wilhelm Meisters Lehrjahre und Henry James' *The Golden Bowl* 203

Autorinnen und Autoren 223

Einleitung

Am 29. September 1789 trafen im königlichen Naturalienkabinett von Madrid sieben vollgepackte Kisten aus Südamerika ein. Der Absender war der Vizekönig des Rio de la Plata, und sie enthielten die Knochen eines geheimnisvollen Tiers, die man bei Grabungen in der Nähe des Luján-Flusses gefunden hatte. Sogleich machte sich der Anatom Juan Bautista Bru daran, das fast vollständig erhaltene Skelett in mühevoller Kleinarbeit zu rekonstruieren, und in den frühen 1790er Jahren wurde dieses Skelett, das ganz offensichtlich zu einem großen und schwerfälligen Tier – einem »quadrúpedo muy corpulento«, wie es in einem zeitgenössischen Bericht heißt¹ – gehörte, auf einem prächtigen Sockel im königlichen Kabinett ausgestellt. Doch niemand wusste, welcher bekannten Tierart dieses Monstrum zugeordnet werden sollte. Es entzog sich allen bekannten Formen des tierischen Lebens und wurde deshalb schlicht als »incognitum« bezeichnet. Bald aber gelangten Zeichnungen dieses zoologischen Rätsels nach Paris, wo der junge Georges Cuvier mit einer eingehenden Analyse betraut wurde, und das sensationelle Resultat seiner 1796 publizierten Untersuchung² war, dass es sich um das Skelett eines *ausgestorbenen* Urtiers handeln müsse. Zwar hatte man auch schon in den Jahrzehnten davor über die Möglichkeit des Aussterbens von Tieren zu spekulieren begonnen.³ Zumal die Funde von Versteinerungen exotischer Muscheln und Ammoniten in Landstrichen, wo keine entsprechenden lebendigen Exemplare gefunden werden konnten, legten eine solche Deutung nahe. Doch bei diesen Meertieren konnte nicht ausgeschlossen werden, dass sie sich lediglich in andere, noch unbekannte Regionen der Weltmeere zurückgezogen hatten. Hier hatte man es aber mit einem Säugetier zu tun, bei dessen schierer Größe – nicht umsonst gab ihm Cuvier den Namen »Megatherium« – es eigentlich unmöglich war, dass es

¹ Joseph Garriga: Descripción del esqueleto de un cuadrúpedo muy corpulento y raro, que se conserva en el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid, Madrid 1796, ohne Paginierung [Prólogo, S. 2]; dort finden sich auch die erwähnten Details zur Geschichte des Skeletts und seiner Rekonstruktion.

² Georges Cuvier: Notice sur le squelette d'une très grande espèce de quadrupède inconnue jusqu'au présent [...], in: Magasin encyclopédique 1 (1796), S. 303–310.

³ Vgl. dazu Martin J.S. Rudwick: Bursting the Limits of Time. The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution, Chicago 2005, S. 239–291 u. 349–415.

noch irgendwo unbemerkt lebte; oder wie Cuvier selbst formulierte: »[...] es ist wohl nicht wahrscheinlich, daß wenn das Thier noch existirte, eine so merkwürdige Gattung bis jetzt den Nachforschungen der Naturkündiger entgangen sein sollte.«⁴ Das Megatherium-Skelett war mithin nicht bloß ein Zeugnis für eine *räumlich* entfernte exotische Fauna, sondern ein Beleg für eine *zeitlich* weit zurückliegende, untergegangene Schöpfungsperiode; eine Urwelt, die mit ihrer erst in Ansätzen erkennbaren Flora und Fauna erahnen ließ, dass sich das Leben auf der Erde mehrmals verändert haben musste. Mit dieser Verzeitlichung kam eine dynamische *Geschichte des Lebens* in den Blick, die den Rahmen der älteren, statisch-klassifikatorischen Naturgeschichte sprengte und weite Felder eines freilich noch keineswegs gefestigten – eines *unsicheren Wissens*⁵ eröffnete.

Die Unsicherheit dieses Wissens, das von tastenden Hypothesen und mehr oder weniger wahrscheinlichen Konjekturen geprägt war, betraf verschiedene Aspekte, von denen hier zwei hervorgehoben seien, die für den vorliegenden Band von besonderer Bedeutung sind: Erstens ergaben sich Unsicherheiten bei der Rekonstruktion der ausgestorbenen Formen des Lebens. Denn auch wenn die gerade damals aufblühende Vergleichende Anatomie bedeutende Fortschritte in der empirisch abgestützten Rekonstruktion fossiler Tierskelette machte, blieben verschiedene Details fraglich. Und vollends da, wo man, über das bloße Skelett hinaus, nach dem tatsächlichen Aussehen jener Urwelttiere fragte, bewegte man sich schnell im Bereich der Spekulation. Hatte sich z.B. Cuvier das Megatherium mit einem kleinen Rüssel gedacht, so meinte sein deutscher Übersetzer Wiedemann, dieser »Rüssel« sei »doch noch sehr problematisch«.⁶ Die konkreten Formen des

⁴ Cuvier: Notice (wie Anm. 2), S. 310, hier zit. nach der zeitgenössischen Übersetzung von Christian Rudolph Wilhelm Wiedemann: [Georges Cuvier:] Cuviers Nachricht von dem Scelette einer sehr großen Art von bisher unbekannten Vierfüßer[n], welche in Paraguay gefunden und in das naturhistorische Kabinett nach Madrid gebracht ist, in: Archiv für Zoologie und Zootomie. Ersten Bandes zweites und letztes Stück (1800), S. 208–215, hier S. 215.

⁵ Mit dem Begriff des unsicheren Wissens soll jenseits einer starren Gegenüberstellung von Wissen und Nichtwissen die Prozesshaftigkeit des Übergangs vom einen zum andern (in je historisch spezifischen Konstellationen und Diskursgemeinschaften) hervorgehoben werden. Vgl. dazu das Exposé des ProDoc-Graduiertenkollegs »Das unsichere Wissen der Literatur«, in dessen Rahmen der vorliegende Band entstanden ist: <http://www.unsichereswissen.ch/fileadmin/pdfs/unsichereswissen-Ausbildungsmodul.pdf> (15.7.2016). Vgl. zur einschlägigen Wissensdiskussion auch Hans Adler/Rainer Godel (Hg.): Formen des Nichtwissens der Aufklärung, München 2010; Michael Bies/Michael Gamper (Hg.): Literatur und Nicht-Wissen. Historische Konstellationen 1730–1930, Zürich 2012.

⁶ So Wiedemann in einer Fußnote zu Cuvier: Nachricht (wie Anm. 4), S. 214.

untergegangenen Lebens blieben mithin unklar. Sicher war nur, dass sie das Spektrum der bekannten Formen sprengten.

War schon das Wissen vom Aussehen der ausgestorbenen Tiere von verschiedenen Unsicherheiten geprägt, so gilt dies – und das ist der zweite Aspekt – noch mehr vom Wissen über die zeitliche Abfolge jener vergangenen Formen des Lebens und deren Bezug zur aktuellen Fauna. Denn es war offensichtlich, dass es gewisse Verwandtschaftsverhältnisse zwischen der Tierwelt der Urzeit und derjenigen der gegenwärtigen Erdepoeche gab; so hatte etwa Cuvier – um beim Beispiel des Megatherium zu bleiben – festgestellt, dass dieses Monstrum bei aller Alterität doch Ähnlichkeiten mit den bekannten Faultieren aufweise. Deshalb erhielt es später auch den Namen Riesenfaultier. Doch wie diese Ähnlichkeit über die Zeit hinweg zu denken und zu erklären war, blieb in den Jahrzehnten nach 1800 noch lange unklar. Das lässt sich nicht zuletzt in einem einschlägigen, aufwendig illustrierten Werk ausmachen, das Eduard d’Alton 1821 in Bonn publizierte.⁷

D’Altons Werk war die erste Lieferung einer umfangreichen Serie von Skelett-Studien, und die herausragende Stelle des Megatherium im zoologischen, respektive proto-paläontologischen Diskurs der Zeit zeigt sich daran, dass er diese erste Lieferung mit einer detaillierten Studie zum Skelett jenes »merkwürdigsten Thieres der Urwelt« eröffnete, von dem er annahm, dass es »wenn auch nicht das grösste, doch das plumpste, und wahrscheinlich das älteste aller Thiere ist, von welchen sich Reste bis auf uns erhalten haben«.⁸ Und im Rahmen dieser Studie brachte er das Megatherium auch in einen genealogischen Bezug zu den noch lebenden Faultier-Arten, wobei er von der Metamorphose der Formen im Rahmen eines bestimmten Typus ausging und die Aufmerksamkeit auf Phänomene »abnormer Bildungen« lenkte, die sich »noch gegenwärtig [...] in einigen Familien erzeugen, und erblich überzugehen scheinen«.⁹

Diese Metamorphosen-Lehre erinnert stark an Goethe, und so überrascht es kaum, dass dieser zu den ersten begeisterten Lesern der Studie von d’Alton – mit dem er schon länger befreundet war – gehörte und dem Werk über das Riesenfaultier in den Heften *Zur Morphologie* eine begeisterte Rezension

⁷ Eduard d’Alton/Christian Pander: Das Riesen-Faultier, *Bradypus giganteus*, abgebildet, beschrieben und mit verwandten Geschlechtern verglichen, Bonn 1821 (= Teil I/1 von dies.: *Vergleichende Osteologie*, Bonn 1821–1838).

⁸ Ebd., ohne Paginierung [Vorrede, S. 1] u. 14.

⁹ Ebd., S. 14.

widmete.¹⁰ Hier schien Goethe ein wunderbar anschaulicher Beleg für »die Überzeugung von einem allgemeinen Typus« gegeben, in dessen Rahmen »die ewige Mobilität aller Formen in der Erscheinung« erforscht werden konnte;¹¹ wobei auch er – analog zu d’Altons Beobachtung zu den »abnorme[n] Bildungen«, die »erblich überzugehen scheinen« – auf die (noch nicht darwinistisch gedachte) Abstammung der bekannten Faultiere vom Megatherium zu sprechen kommt. Und genau wie d’Alton, der seine Äußerungen zur Vererbung bestimmter Modifikationen vorsichtig mit dem Verb »scheinen« abmildert, ist auch Goethe sich bewusst, dass er hier weit in das Feld unsicheren Wissens vorstößt – weshalb er bei der Schilderung der Metamorphose des Riesenfaultiers ins Register der »Poesie« wechselt:

Man erlaube uns einigen poetischen Ausdruck, da überhaupt Prose wohl nicht hinreichen möchte. Ein ungeheurer Geist, wie er im Ozean sich wohl als Walfisch darstellen konnte, stürzt sich in ein sumpfigkiesiges Ufer einer heißen Zone; er verliert die Vorteile des Fisches, ihm fehlt ein tragendes Element, das dem schwersten Körper die leichte Beweglichkeit, durch die mindesten Organe, verleiht. Ungeheure Hüfsglieder bilden sich heran, einen ungeheuren Körper zu tragen. Das seltsame Wesen fühlt sich halb der Erde halb dem Wasser angehörig und vermisst alle Bequemlichkeit die beide ihren entschiedenen Bewohnern zustehen. Und es ist sonderbar genug, daß diese Sklaverei, »das innere Unvermögen sich den äußern Verhältnissen gleichzustellen«, auch auf seine Abkömmlinge [die noch lebenden Faultiere] übergeht, die [...] ihre Herkunft nicht verleugnen.¹²

Und Goethe versucht diesen Übertragungsprozess, der »sonderbar genug« ist, auch noch in einem zweiten Anlauf zu erfassen, wobei er wiederum die Unsicherheit des Wissens über die Genealogie der Formen sprachlich deutlich markiert: »Jener ungeheuere Koloß, der Sumpf und Kies nicht beherrschen, sich darin nicht zum Herren machen konnte, überliefert, *durch welche Filiationen auch*, seiner Nachkommenschaft, die sich aufs trockene Land begibt, eine gleiche Unfähigkeit«.¹³

¹⁰ Johann Wolfgang Goethe: Die Faultiere und die Dickhäutigen abgebildet, beschrieben und verglichen, von Dr. E. d’Alton [...] [1822], in: Ders.: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina, Bd. I/9, bearbeitet von Dorothea Kuhn, Weimar 1954, S. 246–251; vgl. auch den Kommentar ebd., Bd. II/10A, Weimar 1995, S. 858–862.

¹¹ Goethe: Die Faultiere (wie Anm. 10), S. 247.

¹² Ebd., S. 247f.; das kurze, im Kommentar nicht nachgewiesene Zitat in Anführungszeichen ist, freilich nicht ganz wörtlich, übernommen aus D’Alton: Das Riesen-Faultier (wie Anm. 7), S. 12.

¹³ Ebd., S. 248. Hervorhebung von uns.

Damit sind anhand eines konkreten Beispiels die beiden im langen 19. Jahrhundert von einer konstitutiven Unsicherheit geprägten Wissensbereiche genannt, um die die Beiträge des vorliegenden Bandes gruppiert sind und die in den folgenden zwei Unterabschnitten näher umrissen werden sollen: Zum einen (I.) das Wissen von der dynamischen Mannigfaltigkeit der Formen des Lebens; eines Wissens, dessen ästhetische Implikationen gerade um 1800 unübersehbar sind; zum andern (II.) das Wissen von Prozessen der Vererbung – »durch welche Filiationen auch [immer]« –, das die Literatur des 19. Jahrhunderts nachhaltig beschäftigte.

I. Lebendige Formen

Untersucht man den Begriff des Lebens genealogisch, dann zeigt sich schnell – wie Giorgio Agamben in *Das Offene. Der Mensch und das Tier* festgestellt hat –, »daß das Leben als solches nie definiert wird«; es scheine, so präzisiert er diesen Befund, als sei das Leben in unserer Kultur dasjenige, »was nicht definiert werden kann und gerade deswegen unablässig gegliedert und geteilt werden muß«. ¹⁴ Was Agamben damit hervorhebt, ist die diskursive Verfasstheit des Lebensbegriffs und des Wissens vom Leben, und seine Beobachtung zur scheinbaren Unmöglichkeit einer Definition des Lebens lässt sich gerade auch auf die Zeit beziehen, die im Fokus des vorliegenden Bandes steht: das lange 19. Jahrhundert. Mit den Verzeitlichungs- und Dynamisierungstendenzen der Natur, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem Ende der Naturgeschichte ¹⁵ und zur Ablösung klassischer Repräsentationsweisen ¹⁶ geführt haben, wird das Lebendige zum Gegenstand einer extensiven Erforschung und erfährt dabei eine weitreichende Neubestimmung. Die Erforschung des Lebens, seiner Gesetze und Prinzipien, seiner Grenzen und seiner spezifischen Entwicklungsdynamik, kurz: das Wissen vom Lebendigen, wird dabei von zahlreichen Disziplinen mitbestimmt und bestimmt wiederum die einzelnen Disziplinen in entscheidendem Maße. Die Biologie als eigenständige Wissenschaft vom Leben kann sich überhaupt erst im Rah-

¹⁴ Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, übers. von Davide Giuriato, Frankfurt a.M. 2003, S. 23.

¹⁵ Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1978.

¹⁶ Grundlegend hierzu: Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1974.

men dieser epistemologischen Entwicklung zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausdifferenzieren.¹⁷ Und was bei einer Aufzählung der Felder, die an der Neuformation des Lebenswissens beteiligt sind, unbedingt hervorgehoben werden muss, sind die Bereiche von Literatur und Ästhetik. So teilen sich Ästhetik und Biologie als eigenständige Disziplinen nicht nur den gleichen Entstehungszeitraum ab etwa 1750,¹⁸ sondern sie sind auch in Bezug auf das Wissen vom Lebendigen, seine Konturierung und seine Darstellung grundlegend miteinander verschränkt.¹⁹ Die Kunst im Allgemeinen und die Literatur im Besonderen stellen zwischen den Jahrhundertwenden um 1800 und um 1900 ein Feld der besonders intensiven und fruchtbaren Auseinandersetzung mit dem Lebenswissen dar.²⁰ Nicht zuletzt deshalb, das ist die Leitthese des vorliegenden Bandes, weil der epistemische Status des Lebens gerade im 19. Jahrhundert als unsicher, vage oder prekär bezeichnet werden kann. Dieser prekäre Status resultiert im Wesentlichen aus der Unmöglichkeit, jene Prozesse und Gesetze, die das Leben definieren, sichtbar zu machen und sie wissenschaftlich bzw. empirisch zu begründen.

Das Erkenntnisinteresse der folgenden Beiträge gilt vor diesem Hintergrund den vielfältigen Möglichkeiten einer Verschränkung von Literatur und Lebenswissen im langen 19. Jahrhundert. Dabei kommen literarisch-ästhetische Gestaltungsmittel in lebenswissenschaftlichen Texten und deren Funktion, dort Evidenzen zu erzeugen, wo diese nach empirischen Maßgaben nicht erzeugt werden können, ebenso in den Blick, wie die Frage nach der poetischen, poetologischen und gattungspoetischen Relevanz eines gewandelten und epistemisch unsicheren Verständnisses des Lebendigen. Beleuchtet wird also, wie ein verzeitlichtes und dynamisches Verständnis des Lebendigen in literarischen und wissenschaftlichen Texten reflektiert wird. Ästhetik und Literatur werden – zumal im beginnenden 19. Jahrhundert²¹ – auf unterschiedlichste Weise von Paradigmen des Lebendigen bestimmt: Le-

¹⁷ Vgl. Armen Avanesian: Einleitung, in: *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, hg. von dems., Winfried Menninghaus und Jan Völker, Zürich/Berlin 2009, S. 15.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 15f.

¹⁹ Vgl. hierzu Michael Bies: *Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt*, Göttingen 2012.

²⁰ An dieser Stelle soll auf den am ZfL-Berlin angesiedelten Forschungsbereich »Lebenswissen« verwiesen werden, innerhalb dessen das Wissen vom Leben und seine historischen Entstehungsbedingungen interdisziplinär und unter Hervorhebung der spezifischen Funktionen der Literatur als einer Form von Lebenswissen erforscht werden. Einen genauen Überblick über die Inhalte und die beteiligten Einzelprojekte gibt die Website <http://www.zfl-berlin.org/forschungsschwerpunkt-lebenswissen.html> (24.7.2016).

²¹ Vgl. Avanesian: Einleitung (wie Anm. 17), S. 15f.

ben und Lebendigkeit bilden zentrale Reflexionsfiguren kunsttheoretischer und poetologischer Überlegungen. Die literaturwissenschaftliche Forschung hat sich eingehend mit generativen Elementen und Figuren beschäftigt, die die Literatur dieser Zeit prägen; d.h. vor allem mit den häufig auftretenden Bastarden, Mischwesen, Doppelgängern und Zwillingen sowie mit den damit verbundenen Fragen nach Elternschaft und Abstammung bzw. nach künstlicher und natürlicher Zeugung.²² Daran anschließen lassen sich zudem die zahlreichen Reflexionen über den künstlerischen Schaffensprozess, die besonders anschaulich im Geniediskurs ausgeprägt sind und dort sowohl auf die Grenze als auch auf die Zusammenhänge zwischen Kunst und Natur bzw. zwischen Leben und Tod verweisen.²³

Über motivische Verhandlungen des Themas hinausgehend, lassen sich für die Literatur um 1800 zudem grundlegend veränderte und an Prinzipien des Lebens ausgerichtete Darstellungskonventionen anführen, die in den zentralen, poetologisch und ästhetisch relevanten Theoremen von *Bildung*, *Kraft* und *Organismus*, von *Lebendigkeit* oder auch *Naturformen* direkte Bezüge zum proto-biologischen Diskurs aufweisen.

Deutlich werden solche Verbindungen zwischen Lebenswissen und Literatur vor allem jedoch mit Blick auf die Kategorie der *Form*. Rekapitulieren lässt sich hier zunächst, dass die Natur und ihre Formen mit der endgültigen Durchsetzung epigenetischer Theorien innerhalb der Paradigmen von Entwicklung, Neubildung und Veränderung wahrgenommen werden. Vorstellungen eines von Gott für alle Ewigkeit geschaffenen, präformierten Formeninventars werden abgelöst und von einem in Zeit und Raum veränderlichen Bestand an Formen ersetzt.²⁴ Entwicklung und Veränderung in der Zeit werden damit zu wesentlichen Merkmalen *der* Form, die das Leben ausmacht, und werden erst an ihr sichtbar. Anders gesagt: Die Frage nach dem, was das Lebendige auszeichnet und es gleichzeitig vom Nichtleben-

²² Vgl. Peter Schnyder: Am Rande der Vernunft. Der Orang-Utan als monströse Figur des Dritten von Herder bis Hauff und Flaubert, in: *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*, hg. von Roland Borgards, Christiane Holm und Günter Oesterle, Würzburg 2010, S. 255–272; Ohad Parnes/Ulrike Vedder/Stefan Willer: *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, Frankfurt a.M. 2008; sowie Ulrike Vedder: *Zwillinge und Bastarde. Reproduktion, Erbe und Literatur um 1800*, in: *Techniken der Reproduktion. Medien – Leben – Diskurse*, hg. von Ulrike Bergermann, Claudia Breger und Tanja Nusser, Königstein/Taunus 2002, S. 167–180.

²³ Vgl. David E. Wellbery/Christian Begemann (Hg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg i.Br. 2002.

²⁴ Vgl. Sabine Schneider: *Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*, Würzburg 1998, S. 9.

digen unterscheidet, ist eine Frage nach der Form, nach ihrer Entstehung, ihrer Reproduktion und ihrem Wandel. Form wird, so lässt sich zusammenfassend festhalten, um 1800 Prozess.²⁵

Diese Prozessualisierung der Form betrifft im Wesentlichen drei Punkte: erstens den Aspekt der Ordnung einer Vielfalt lebendiger Formen in der Natur. Zweitens rückt ein dynamisiertes Formkonzept Fragen nach inneren Gesetzen und Prinzipien, d.h. nach Prozessen der Formgebung und -bildung, in den Blick. Dies zeigt sich deutlich anhand der Konjunktur von Lebens- und Bildungskräften, die im proto-biologischen, naturphilosophischen und ästhetischen Diskurs gleichermaßen nachhaltige Veränderungen bewirken. Drittens betrifft eine Prozessualisierung der Form die Wahrnehmung der Prozesse, die man als das *Werden der Form* bezeichnen kann. Gemeint ist hier das im 19. Jahrhundert stark ausgeprägte Interesse für die Übergänge und Metamorphosen von Gestalten, die innerhalb eines (im Herder'schen Sinne) genetisch konzipierten Entwicklungsverlaufs auseinander hervor- und ineinander übergehen. Ein dynamisches Formdenken evoziert damit also Fragen nach der möglichen Erkenntnis lebendiger Formen und deren Entwicklung in der Zeit. (Die von Kant in der *Kritik der Urteilskraft* von 1790 vorgenommene Bestimmung des Organismus als »Naturzweck« gibt hierfür sicher das prominenteste Beispiel ab.)²⁶

In der Literatur und den um 1800 intensiv geführten Auseinandersetzungen mit ihrem Formeninventar lassen sich alle drei genannten Punkte gleichermaßen feststellen: Sowohl Fragen nach der Ordnung, als auch nach *Prozeduren* der Formgebung und der Wahrnehmung (oder ästhetischen Beurteilung) lebendiger Formen führen auf poetischer und poetologischer Ebene zu weitreichenden Veränderungen des Gattungsspektrums. Dies geschieht einerseits in Thematisierungen der Entstehung und Entwicklung, der Historizität und der Überzeitlichkeit, der Variabilität und der Konstanz von literarischen Formen. Andererseits weisen die umfassenden Bestimmungs-

²⁵ Vgl. Jan Völker: *Onto-Genesis der Form*, in: *Form. Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*, hg. von Armen Avanessian u.a., Zürich/Berlin 2009, S. 109–123, hier S. 110. In Bezug auf Goethes Formdenken haben sich Eva Geulen und David E. Wellbery in jüngster Vergangenheit eingehend (und mit jeweils unterschiedlichen Schwerpunkten) mit der Frage nach einem dynamischen Konzept der Form beschäftigt. Vgl. hierzu Eva Geulen: *Aus dem Leben der Form. (Goethes Morphologie und die Nager)*, Berlin 2016; sowie: David E. Wellbery: *Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800*, in: *Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, hg. von Jonas Maatsch, Berlin 2014, S. 17–42.

²⁶ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: *Kant's gesammelte Schriften*, hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5, Berlin 1907ff., S. 372f.

versuche poetischer Gattungen und ihre literarisch-experimentellen Umsetzungen auf semantischer und konzeptioneller Ebene zahlreiche Überschneidungen mit dem lebenswissenschaftlichen Diskurs auf. Entgegen geläufigen literaturgeschichtlichen Epochen- und Strömungsgrenzen, wie beispielsweise denen zwischen Klassik und Romantik, zeigen sich diese Überschneidungen flächendeckend in der Erkundung literarischer Ur-, Misch- und Naturformen sowie in Versuchen, Naturgeschichten der Kunst und ihrer Entwicklung zu schreiben. Ebenso deutlich werden sie in genrepoetisch relevanten Verhältnisbestimmungen von Stoff und Form, in experimentellen Versuchsanordnungen literarischer Gattungen oder auch in dem Interesse an der Echtheit und der spezifischen Wirkung poetischer Ausdrucksweisen.

II. Genealogie und Evolution

Der Wechsel von einem mechanistischen zu einem organizistischen Verständnis des Lebendigen,²⁷ wie er in der Dynamisierung des Formkonzepts seinen Ausdruck findet, bringt zugleich die grundlegende Unterscheidung zwischen Lebendigem und Nichtlebendigem ins Spiel, an der sich die Proto-Biologie, die frühe Biologie, aber auch, und in nicht geringerem Maße, die Ästhetik um 1800 abgearbeitet haben. Zumal in den Jahrzehnten nach der Publikation von Darwins *On the Origin of Species* (1859) taucht diese Unterscheidung in veränderter Gestalt auf der Seite des Lebendigen wieder auf. Nun bemüht man sich freilich nicht länger, das Organische vom Anorganischen zu scheiden, vielmehr richten sich die Trennungsbemühungen auf das Leben selbst. Exemplarisch kann hier der Vererbungsbiologe August Weismann herangezogen werden, der 1884 das von ihm sogenannte »Soma«, etwas frei übersetzt, den individuellen Organismus, als ein »nebensächliches Anhängsel der eigentlichen Träger des Lebens: der Fortpflanzungszellen«²⁸ bezeichnet. Der individuelle, sich selbsttätig hervorbringende Organismus, der um 1800 das Paradigma des Lebendigen darstellte und zum Modell für die Autonomiebestrebungen dieser Zeit werden konnte, verliert in einer evolutionsgläubigen Epoche seine Modellhaftigkeit für das Verständ-

²⁷ Vgl. dazu ausführlich François Jacob: Die Logik des Lebenden. Von der Urzeugung zum genetischen Code, Frankfurt a.M. 1972, S. 100ff.

²⁸ August Weismann: Über Leben und Tod [1884], in: Ders.: Aufsätze über Vererbung und verwandte biologische Fragen, Jena 1892, S. 123–190, hier S. 165.

nis des Lebens – bzw. gewinnt sie auf andere Weise.²⁹ Deutlich wird diese veränderte Gewichtung des einzelnen Organismus etwa in Ernst Haeckels »biogenetischem Grundgesetz«.³⁰ Die Embryologie, die aus den epigenetischen Zeugungstheorien, wie sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts formuliert wurden, hervorgegangen ist und die Grundlage dieses Gesetzes bildet, spielt zwar auch in evolutionstheoretischen Schriften eine wichtige Rolle; doch hier nur insofern, als sie Aufschlüsse über die Entwicklung der Arten verspricht und als Beweismaterial für diese Entwicklung herangezogen werden kann. Wo die »Ontogenese eine kurze und schnelle, durch die Gesetze der Vererbung und Anpassung bedingte Wiederholung oder Rekapitulation [...] der Phylogenese«³¹ geworden ist, da interessiert die Entwicklung des individuellen Organismus nur mehr in ihrer Zeichenhaftigkeit, in ihrem Verweisen auf eine Geschichte des Lebens als solchem. Im Zentrum dieses neuen, evolutionären Paradigmas des Lebens aber steht das Konzept der *Vererbung*. Spätestens seit den 1870er Jahren wird deren Macht und nahezu unerhörte Bedeutsamkeit allerorten beschworen. An zentraler Stelle der Wissenschaftspopularisierung etwa, in *Westermann's illustrierten deutschen Monats-Heften*, erklärt der Materialist und Autor des bekannten Buches *Kraft und Stoff* (1855), Ludwig Büchner, seinen Lesern: »Unter den vielen und großen naturwissenschaftlichen Entdeckungen der hinter uns liegenden Jahrzehnte mag es kaum eine geben, welche sich an Wichtigkeit und wissenschaftlicher Tragweite mit derjenigen von der *Macht der Vererbung* oder Erb-

²⁹ Explizit formuliert Ernst Haeckel diese Paradigmenverschiebung von einem auf den einzelnen Organismus bezogenen Begriff der Entwicklung zu einem Entwicklungsbegriff, der auf Arten angewandt wird, in seinen Vorlesungen zur *Natürlichen Schöpfungsgeschichte*: »Der hohe Werth, welchen die Entwicklungsgeschichte für das wissenschaftliche Verständniß der Thier- und Pflanzenformen besitzt, ist jetzt seit mehreren Jahrzehnten so allgemein anerkannt, daß man ohne sie keinen sicheren Schritt in der organischen Morphologie oder Formenlehre thun kann. Jedoch hat man fast immer unter Entwicklungsgeschichte nur einen Theil dieser Wissenschaft, nämlich diejenige der organischen Individuen oder Einzelwesen verstanden, welche gewöhnlich Embryologie, richtiger und umfassender aber Ontogenie genannt wird. Außer dieser giebt es aber auch noch eine Entwicklungsgeschichte der organischen Arten, Klassen und Stämme (Phylen), welche zu der ersteren in den wichtigsten Beziehungen steht.« Ernst Haeckel: *Natürliche Schöpfungsgeschichte*. Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Entwicklungslehre im Allgemeinen und diejenige von Darwin, Goethe und Lamarck im Besonderen, über die Anwendung derselben auf den Ursprung des Menschen und andere damit zusammenhängende Grundfragen der Naturwissenschaft [1868], 2., verbesserte und vermehrte Aufl., Berlin 1870, S. 9f.

³⁰ Vgl. ebd., S. 10.

³¹ Ebd.

lichkeit zu messen vermöchte.«³² Dabei kommt es auf den Genitiv durchaus an, macht er doch auf eine für die Wissensgeschichte des Vererbungskonzepts zentrale Differenzierung aufmerksam: Dass die Beobachtung von Vererbungserscheinungen, die Beobachtung also, dass Gleiches in der Regel Gleiches hervorbringt, so alt ist wie die Menschheit selbst, ist anzunehmen. Und dass sie Gegenstand philosophischer und naturwissenschaftlicher, aber auch praktischer Betrachtungen und Überlegungen schon im 18. und frühen 19. Jahrhundert gewesen sind, steht außer Zweifel. Gleichwohl sind, wie Wolfgang Lefèvre ausführt, die Auseinandersetzungen mit Vererbung vor der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von einem prinzipiellen Mangel an Systematizität und Eigenständigkeit gekennzeichnet. Das zentrale Merkmal aller wissenschaftlichen Beschäftigung mit Vererbung sei deren »ad-hoc character« gewesen; Vererbung, so Lefèvre, »became no scientific subject in its own right.«³³ Und weiter führt er aus:

When heredity attracted the attention of life scientists in this age [dem 18. Jahrhundert], it did so always as a concomitant of inquiries on issues of practical (e.g., breeding and allegedly hereditary diseases) or socio-political concern (e.g., the question of human races) or of theoretical problems with implications for heredity (e.g., generation and development).³⁴

Die thematische Kontinuität darf folglich nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Konzept der Vererbung erst um die Jahrhundertmitte die Schwelle seiner Theoretisierung überschritten hat und damit zu einem eigenständigen Objekt der biologischen Forschung geworden ist.

³² Im Juni-/Juliheft von *Westermann's illustrierten Monats-Heften* erfolgte 1881 der Erstabdruck von Büchners Text, dort noch unter dem schlichteren Titel *Die Macht der Vererbung*. Zitiert wird hier nach der textidentischen Monographie: Ludwig Büchner: *Die Macht der Vererbung und ihr Einfluss auf den moralischen und geistigen Fortschritt der Menschheit* [1881], 2. Aufl., Leipzig 1909, S. 5. Hervorhebung von uns.

³³ Wolfgang Lefèvre: *Inheritance of Acquired Characters in Lamarck's and Geoffroy Saint Hilaire's Zoology*, in: *A Cultural History of Heredity II. 18th and 19th Centuries*, hg. von Staffan Müller-Wille und Hans-Jörg Rheinberger, Berlin 2003, S. 93–108, hier S. 98.

³⁴ Ebd. Vgl. auch Hans-Jörg Rheinberger/Staffan Müller-Wille: *Vererbung. Geschichte und Kultur eines biologischen Konzepts*, Frankfurt a.M. 2009, S. 32. Die »folgenreiche Unterscheidung« von »Erscheinungen der Vererbung und Entwicklung« (ebd.) datieren manche Wissenshistoriker gar erst auf den Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Wiederentdeckung Mendels; so beispielsweise Peter Bowler: *The Mendelian Revolution*, London 1989, S. 6: »Darwin and most of his contemporaries accepted a »developmental« model of heredity which made no distinction between the transmission of characters from one generation to the next and the process by which the characters are produced in the growing organism.«

Hans-Jörg Rheinberger und Staffan Müller-Wille sprechen in ihrer Kulturgeschichte der Vererbung für diesen Zeitraum von der Emergenz eines »allgemeinen Begriff[s] biologischer Vererbung«,³⁵ durch den die in verschiedenen Domänen (Medizin, Naturgeschichte, Anthropologie, Züchtung, Politik) angesammelten hereditären Wissensbestände aufeinander beziehbar geworden sind. Manifest wird diese Allgemeinheit, die das Vererbungskonzept um die Jahrhundertmitte erlangt, in der Erosion einer Reihe von traditionellen Unterscheidungen (männlich/weiblich, physiologisch/pathologisch, artspezifisch/individuell), die das Wissen über Vererbung bis anhin strukturierten und organisierten.

Die Virulenz, die das Konzept der Vererbung um die Mitte des 19. Jahrhunderts in den Lebenswissenschaften erlangte, ist dabei aufs Engste an den Evolutionismus dieses Zeitraums gebunden. »Vererbung«, so noch einmal Hans-Jörg Rheinberger und Staffan Müller-Wille, »wurde zum allgemeinen Problem, als die Organismen eine ›Geschichte‹ bekamen und die Lebensformen nicht mehr durch vorausgesetzte Artgrenzen fixiert waren.«³⁶ Stellt so die Evolutionstheorie Darwins gewissermaßen die Existenzbedingung für das Auftauchen der Vererbung als eigenständiges wissenschaftliches Problem dar, nimmt es nicht wunder, dass, wie dieselben Autoren weiter konstatieren, »[f]ast alle Vererbungstheorien vor 1900 [...] an evolutionäre Betrachtungen und Überlegungen zur Entwicklung gekoppelt [waren].«³⁷ Mit ihrer These einer intrikaten Verschränkung von Evolution und Heredität schließen sie dabei an eine Beobachtung von Georges Canguilhem an. Die Vererbung sei, so Canguilhem, die »Unbekannte« gewesen, die Darwins Theorie enthielt. Dort, wo die Zeit und die Geschichte als zentrale Faktoren der Konstitution des Lebendigen begriffen werden müssen, bedürfe es eines »Mechanismus«, durch den »die Variationen [...] in eine jeweils gerade bestehende Organisation eingeschrieben« werden.³⁸ Nichterbliche Variationen sind denn auch für die Evolutionstheorie von keinem Interesse: »Any variation which is not inherited is unimportant to us«, schreibt Darwin.³⁹ Auch Canguilhem diagnostiziert so einen Zusammenhang zwischen

³⁵ Rheinberger/Müller-Wille: Vererbung (wie Anm. 34), S. 101.

³⁶ Ebd., S. 106.

³⁷ Ebd., S. 112.

³⁸ Georges Canguilhem: Zur Geschichte der Wissenschaften vom Leben seit Darwin, in: Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie, hg. von Wolf Lepenies, Frankfurt a.M. 1979, S. 134–153, hier S. 140.

³⁹ Charles Darwin: On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life, London 1859, S. 12.

der Evolutionstheorie und dem Erscheinen eines neuen Problems: jenem der Heredität. Vor diesem Hintergrund, d.h. vor dem Hintergrund einer Differenz zwischen der Kontinuität, mit der seit Jahrtausenden Vererbungsphänomene beobachtet und zeitweilig zum Gegenstand (wissenschaftlicher und nichtwissenschaftlicher) Spekulation und Praxis geworden sind, und dem Auftauchen der Vererbung als eines eigenständigen, wissenschaftlichen Problems im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts,⁴⁰ mag denn auch die Emphase und Rhetorik des Neuen, die das Sprechen über Vererbung in der zweiten Jahrhunderthälfte maßgeblich prägt, weniger zu überraschen. Neu ist der Rang oder, anders ausgedrückt, der Erklärungswert des Vererbungskonzepts – d.h. seine konstitutive Funktion, die es im Rahmen der Evolutionstheorie für die Erklärung der Entwicklung der Lebensformen einnimmt –, der den zitierten Wissenschaftshistorikern zufolge zugleich den Anlass seiner Theoretisierung und seiner intensiven Erforschung darstellt. Der Unterschied zwischen der Thematisierung von Vererbungserscheinungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu jener in dessen zweiter Hälfte liegt in der Erweiterung des Vererbungskonzepts von einer medizinisch-biologischen Größe, die etwa als Faktor bei der Entstehung von Geisteskrankheiten oder in der Praxis der Züchtung zu bedenken sei, zu einer universalhistorischen Größe, die den lebens-, menscheits- und damit auch den zivilisationsgeschichtlichen Prozess insgesamt verantwortet. Genau diese – zumindest von lebenswissenschaftlicher Seite her eingeforderte – epistemische Hegemonie des Vererbungskonzepts im Hinblick auf Fragen der historischen Entwicklung kommt in der Büchner'schen Genetivkonstruktion von der ›Macht der Vererbung‹ zum Ausdruck, und es sei diese Macht gewesen, die erst durch die »naturwissenschaftlichen Entwicklungen der hinter uns liegenden Jahrzehnte« zweifellos festgestellt wurde:

Sie [die Vererbung] hängt mit den tiefsten philosophischen Fragen zusammen, welche den Menschegeist zu beschäftigen imstande sind, und hat uns die überraschendsten Aufschlüsse über wissenschaftliche und philosophische Probleme geliefert, welche bisher ganz unlöslich schienen, – namentlich über die Frage, wie und auf welche Weise unser menschliches Geschlecht zu den vielen hohen und

⁴⁰ Vgl. dazu maßgeblich auch die Forschungen von Carlos López-Beltrán: *Human Heredity 1750–1870. The Construction of a Scientific Domain*, Ph.D.-Thesis, King's College London 1992; Ders.: *In the Cradle of Heredity. French Physicians and L'Hérédité Naturelle in the early 19th Century*, in: *Journal of the History of Biology* 37 (2004), S. 39–72; sowie ders.: *Forging Heredity. From Metaphor to Cause, a Reification Story*, in: *Studies in the History and Philosophy of Sciences* 25/2 (1994), S. 211–235.

vorzüglichen Vollkommenheiten gekommen ist, welche ihm ein so unermessliches Übergewicht über die gesamte übrige Lebewelt verleihen.⁴¹

Im Rahmen eines so weitgespannten und fundamentalen Verständnisses von Vererbung weisen kultureller Fortschritt bzw. kulturelle Entwicklung keine Eigenlogik, keine eigene Geschichtlichkeit und Zeitlichkeit mehr auf. Sie werden im Gegenteil als Epiphänomene einer basalen, natürlichen Entwicklungslogik verstanden, wodurch letztlich die Naturwissenschaften in ein Konkurrenzverhältnis oder genauer: in ein Verhältnis der Annexion zur Geschichtswissenschaft treten. Gerade diese Ausdehnung des Erklärungsanspruchs des Vererbungskonzepts, wie sie exemplarisch bei Büchner, aber auch etwa bei dem französischen Psychologen Théodule Ribot⁴² oder dem Genealogen Ottokar Lorenz⁴³ zum Ausdruck kommt, ist für den unsicheren Status des Vererbungswissens im 19. Jahrhundert bezeichnend. Denn mit der Disziplinierung der Vererbung zu einer eigenständigen Wissenschaft, die seit 1906 den Namen der Genetik trägt, wird dieser Entdifferenzierung bzw. Vereinheitlichung aller möglichen Entwicklungsprozesse im selben Zug, wie die Genetik daran glaubt, ein exaktes Wissen über Vererbung herstellen zu können, entgegengetreten. Fast programmatisch liest man bei dem schwedischen Botaniker Wilhelm Johannsen:

Wir [die Genetiker] trennen die Begriffe, die in der populären, landläufigen Auffassung der Vererbung konfundiert sind, nämlich erstens Vererbung im eigentlichen ›genotypischen‹ Sinne, zweitens allerlei Übertragungsvorgänge und drittens Traditionerscheinungen verschiedener Art.⁴⁴

Vererbung wird hier auf doppelte Weise, nämlich intern (gegen Prozesse, die als Ansteckung zu beschreiben sind) wie extern (gegen andere, nicht-biologische Formen der Übertragung) differenziert, d.h. aber auch, dass ihr die Modellhaftigkeit für das Denken von Entwicklung bzw. Geschichte überhaupt abgesprochen wird. Um 1900 also gewinnt, so ließe sich das zu-

⁴¹ Büchner: Die Macht der Vererbung (wie Anm. 32), S. 5.

⁴² Vgl. Théodule Ribot: Die Vererbung. Psychologische Untersuchung ihrer Gesetze, ethischen und sozialen Konsequenzen [1871], übers. von Hans Kurella, Leipzig 1895.

⁴³ Vgl. Ottokar Lorenz: Lehrbuch der gesamten wissenschaftlichen Genealogie. Stammbaum und Ahnentafel in ihrer geschichtlichen, sociologischen und naturwissenschaftlichen Bedeutung, Berlin 1898.

⁴⁴ Wilhelm Johannsen: Experimentelle Grundlagen der Deszendenzlehre; Variabilität, Vererbung, Kreuzung, Mutation, in: Allgemeine Biologie, hg. von C. Chun und Wilhelm Johannsen unter Mitwirkung von A. Günthart, Leipzig, Berlin 1915, S. 567–660, hier S. 657.

sammenfassen, das Konzept der Vererbung an Schärfe, aber es verliert an Breite.

Solche Professionalisierungsbestrebungen und Proklamationen von exklusiven Zuständigkeitsansprüchen seitens der Wissenschaft, wie man sie um 1900 in der sich formierenden Genetik beobachten kann, müssen als Kontroll- und Regulierungsmaßnahmen eines Diskurses interpretiert werden, der im 19. Jahrhundert weder einer Disziplin noch einer Institution eindeutig zugeordnet werden kann – und dadurch, was die Subjektpositionen betrifft, notorisch offen war.⁴⁵ Man spricht bis zu diesem Zeitpunkt deshalb besser mit Ursula Link-Herr von verschiedenen Institutionalisierungen des Hereditätsdiskurses, die ebenso in der Fiktion wie in wissenschaftlichen Texten statthaben können.⁴⁶ Dadurch aber gerät auch die literarische Auseinandersetzung mit dem Konzept der Vererbung als wesentliche Konstituente des Lebenswissens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Blick.

Fokussiert man vorrangig auf die Literatur im engeren Sinne, lässt sich im Hinblick auf das Vererbungskonzept in mindestens dreierlei Hinsicht von einer ›Poetologie des Lebendigen‹ sprechen:

Sie wird, erstens, zum Gegenstand gattungspoetologischer Überlegungen, etwa dort, wo sie in ein Spannungsverhältnis zu einem spezifischen ›Gattungswissen‹ tritt. So formuliert beispielsweise Conrad Alberti 1890 apodiktisch:

Das moderne Leben ist nicht dramatisch und verträgt nach seiner ernsten Seite hin keine dramatische Darstellung. [...] Unser Leben kennt keinen dramatischen Helden, ja überhaupt keine dramatischen Gestalten mehr. [...] Die Tragödie nimmt [...] die freie Selbstbestimmung des Menschen als selbstverständlich an, sie glaubt, daß

⁴⁵ Das führte, wie der Schweizer Arzt Hans Locher-Wild kritisch bemerkt, zu einer Art *anything goes*: »Laien, wie Ärzte und Naturforscher halten die Frage der Erbllichkeit zur Zeit noch für eine offene, halten dafür, dass, weil die wissenschaftlichen Akten noch nicht geschlossen, auch Niemand gehalten sei, den Mund geschlossen zu halten, sich vielmehr Jeder herausnehmen dürfe, die von ihm entdeckte Wahrheit zum Besten zu geben, auch auf die Gefahr hin, damit die Wahrheit selber zum Besten zu halten.« Hans Locher-Wild: Familienanlage und Erbllichkeit. Eine wissenschaftliche Razzie, Zürich 1874, S. 6f. Positiv wendet Zola diesen Befund in seinem den Rougon-Macquart-Zyklus abschließenden Roman *Doktor Pascal*: »Ach, diese beginnenden Wissenschaften, diese Wissenschaften, in denen die Hypothese stammelt und die Phantasie sich noch frei entfalten kann, sie sind ebenso sehr der Bereich der Dichter wie der Wissenschaftler!« Émile Zola: Doktor Pascal [1893], ins Deutsche übertragen von Hans Balzer und Elisabeth Eichholtz, mit einem Nachwort von Rita Schober, München 1977, S. 153.

⁴⁶ Vgl. Ursula Link-Heer: Der Anteil der Fiktionalität an der Psychopathologie des 19. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 51/52 (1983), S. 280–302.

es in der Macht des Menschen liegt, sich Freuden oder Leiden, Glück oder Elend zu verschaffen. [...] Darum ist jede faktische Beschränkung des freien Willens, sei es nun durch Schicksalsbestimmungen [...] oder Vererbung geistiger und körperlicher Eigenschaften dem Wesen der dramatischen Kunst widersprechend, [...] darum ist für unsere Zeit, welche das Gesetz der Vererbung anerkennt, welche dem Einfluß körperlicher, lokaler, klimatischer und vieler anderer Besonderheiten auf das Seelenleben des Menschen so viel Macht zugesteht, die Tragödie [...] nicht geschaffen.⁴⁷

Die vor allem in den naturalistischen Poetiken geführte antiaristotelische Auseinandersetzung um die Priorität des Charakters vor der Handlung⁴⁸ wird erst vor diesem Hintergrund eines Aufeinanderprallens einer in der Form des Dramas selbst gespeicherten Anthropologie und der von den Lebenswissenschaften geprägten Anthropologie der doppelten Bedingtheit des menschlichen Lebens durch Vererbung und Milieu verständlich.

Vererbung ist, zweitens, zugleich Ursache der Wahl wie Ursache der Modifikation von Gattungen, dort etwa, wo, wie in Ibsens *Gespenster* (1881), das Genre des analytischen Dramas für die dramatische Darstellung eines Vererbungsfalls herangezogen wird, die Regeln dieses Dramentypus aber zugleich durch eben diese Darstellung unterwandert bzw. außer Kraft gesetzt werden. Wenn Vererbungswissen ein Wissen über die Wirksamkeit der Vergangenheit in der Gegenwart ist, dann erscheint eine literarische Form, die als solche die Frage nach der Vorgeschichte aufwirft und die Vorgeschichte in ihrer konstitutiven Funktion für die dramatische Gegenwart untersucht – und das eben macht das analytische Drama – als jene dramatische Form, die sich gewissermaßen für die Darstellung hereditärer Zusammenhänge anbietet. Zugleich bleibt, wenn man eine gattungsgeschichtliche Perspektive einnimmt, die dramatische Form durch die Darstellung von Vererbung nicht unberührt. Vererbung erscheint in den *Gespestern* als Fall hereditärer Syphilis. Als Dramatisierung eines medizinischen Falls aber setzt das Drama bestimmte Regelmäßigkeiten der Gattung Drama selbst außer Kraft und zwar dadurch, dass die Dramaturgie des Dramas in Abhängigkeit von der Dramaturgie der Krankheit gesetzt wird. Das heißt, das Geschehen auf der Bühne, die dramatische Handlung, kommt nicht mehr für ihr eigenes Ende auf, die Katastrophe, der bekannte Anfall Osvald Alvings, folgt nicht mit Notwendigkeit aus dem vorangegangenen Geschehen wie – um hier den

⁴⁷ Conrad Alberti: *Natur und Kunst. Beiträge zur Untersuchung ihres gegenseitigen Verhältnisses*, Leipzig 1890, S. 223–238, hier S. 228f.

⁴⁸ Prominent finden sich Überlegungen dazu bei Arno Holz: *Evolution des Dramas* [1897], in: Ders.: *Werke*, 7 Bde., 5. Bd., hg. von Wilhelm Emrich und Anita Holz, Neuwied a.R./Berlin 1962, S. 47–61.

›Ur-Typ‹ des analytischen Dramas anzuführen – die Blendung des Ödipus‘ die Folge des die dramatische Handlung ausmachenden Aufklärungsgeschehens ist. Die Katastrophe ist vielmehr schlicht eine Folge der syphilitischen Erkrankung. Damit aber ersetzen die *Gespenster* die für das Drama typischen finalen Motivationsstrukturen durch kausale Erklärungsschemata.

Drittens schließlich, wobei diese Liste hier mehr abgebrochen als abgeschlossen werden soll, kann Vererbung nicht nur im Hinblick auf ihre gattungsmodifizierenden Effekte betrachtet werden, eine Perspektive, die sich gerade für die hochgradig reglementierte Gattung des Dramas aufdrängt, sondern auch im Hinblick auf ihr Potenzial, gattungskonstituierende Wirkung zu entfalten und damit neue Formen des Erzählens ins Werk zu setzen. So muss etwa das Auftauchen des Familienromans um die Mitte des 19. Jahrhunderts – wie in der Forschung wiederholt festgestellt worden ist⁴⁹ – im Zusammenhang mit der Entwicklung eines transgenerationellen Verständnisses des Lebensbegriffs gesehen werden. Auch hierfür ein Beispiel: In einer seiner zahlreichen Selbstaussagen zu seinem Erstlingsroman schreibt Thomas Mann einmal: »[W]ährend ich mich eigentlich für die Geschichte des sensitiven Spätlings Hanno und allenfalls noch für die des Thomas Buddenbrook interessiert hatte, nahm all das, was ich als Vorgeschichte behandeln zu können geglaubt hatte, sehr selbständige, sehr eigenberechtigte Gestalt an [...].«⁵⁰ Es scheint offenbar nicht möglich gewesen zu sein, das Leben bzw. die Geschichte eines Neurasthenikers (Thomas) und eines Décadents (Hanno) in Form eines Bildungs-, Entwicklungs- oder auch Künstlerromans zu erzählen, in denen die familiäre Vorgeschichte des Helden nur analeptisch in das Romangeschehen integriert ist. Die Notwendigkeit einer anderen Gewichtung der Vorgeschichte, d.h. ihre Um- bzw. Aufwertung zu einem integralen Teil der Geschichte, muss dabei als poetologische Manifestation

⁴⁹ Vgl. A.E. Zucker: The Genealogical Novel, a New Genre, in: Publications of the Modern Language Association of America (PMLA) 43/2 (1928), S. 551–560; Walter Erhart: Familienmänner. Über den Ursprung moderner Männlichkeit, München 2001, S. 56; Helmut Koopmann: Gesellschafts- und Familienromane der frühen Moderne, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 6: Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890, hg. von Edward McInnes und Gerhard Plumpe, München 2000, S. 323–338; Sigrid Weigel: Zur Dialektik von Geschlecht und Generation um 1800. Stiftern *Narrenburg* als Schauplatz von Umbrüchen im genealogischen Denken, in: Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie, hg. von ders. u.a. München 2005, S. 109–124.

⁵⁰ So Thomas Mann rückblickend über die Entstehungsgeschichte der *Buddenbrooks* in *Lübeck als geistige Lebensform* (1926), zit. nach: Thomas Mann: Buddenbrooks. Verfall einer Familie, Kommentar von Eckhard Heftrich und Stephan Stachorski unter Mitarbeit von Herbert Lehnert, Frankfurt a.M. 2002, S. 21.

des Vererbungswissens gelesen werden, d.h. als Ausdruck der Erkenntnis, dass es in genealogisch organisierten Kollektiven Entwicklungszusammenhänge gibt, die die Grenzen des Einzellebens transzendieren. Aufgrund der hereditären Verschränkung bzw. Verwobenheit der Leben der einzelnen Figuren sind ihre Geschichten wesentlich unselbständig und unabgeschlossen. Sie können nur in einem mehrere Generationen umfassenden genealogischen Zusammenhang erzählt und intelligibel gemacht werden. Gerade vor dem Hintergrund, dass auch der Bildungsroman auf Konzepte der Lebenswissenschaften zurückgreift bzw. man die Entwicklung des Bildungsromans nur unter Berücksichtigung zeitgleich in den Lebenswissenschaften ablaufender Entwicklungen adäquat beschreiben kann,⁵¹ zeigt sich an dieser Kontextualisierung des Familienromans die intrikate Verwobenheit, die wissenschaftliche und literarische Entwicklungen jederzeit aufweisen.

III. Zu den Beiträgen

Mit seinem Beitrag *Zur Trennungsgeschichte des Lebenswissens. ›Leben‹ bei Georg Büchner und in der frühen Biologie* eröffnet GEORG TOEPFER die erste, unter dem Titel *Lebendige Formen* stehende Abteilung des Bandes und zeichnet eingangs aus begriffs- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive nach, dass die Entwicklung des Lebensbegriffs vom 18. bis ins 20. Jahrhundert vornehmlich als eine Trennungsgeschichte der wissenschaftlichen Diskurse verstanden werden muss. Leben, so Toepfer, sei, weil man sich ihm nur interdisziplinär nähern könne und wegen seiner ambivalenten Verfasstheit, kein Begriff im eigentlichen Sinne, sondern weise, bedingt durch die konstitutive Unschärfe, eher einen metaphorischen Charakter auf. Die Fragmentierung des Lebenswissens und ihr entgegenwirkende Tendenzen arbeitet Toepfer für den Beginn des 19. Jahrhunderts auf. Dabei sieht er eine spezifische Funktion der Literatur darin, wie er am Beispiel Georg Büchners deutlich macht, gleichzeitig den Prozess der Trennung und der Vereinigung der verschiedenen Formen von Lebenswissen zu reflektieren.

⁵¹ Vgl. beispielsweise Helmut Müller-Sievers: *Self-Generation. Biology, Philosophy, and Literature around 1800*, Stanford 1997, insbes. S. 122ff.; Anne-Julia Zwierlein: *Der physiologische Bildungsroman. Selbstformung, Leistungsethik und organischer Wandel in Naturwissenschaft und Literatur*, Heidelberg 2009; sowie Christine Lehleiter: *Romanticism, origins, and the history of heredity*, Lewisburg 2014, insbes. S. 103–188.

Der Frage, wie sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die sozialen und biologischen Bedingungen des Lebens in der Zeit wandeln, geht JOHANNES F. LEHMANN nach. Unter dem Titel »*Ändert sich nicht alles um uns herum? Ändern wir uns nicht selbst?*« *Zum Verhältnis von Leben, Zeit und Gegenwart um 1770* verfolgt er, wie sich ein verzeitlichter Begriff von Gegenwart herausbildet. Nicht länger bezeichnet *Gegenwart* damit das räumlich Anwesende. Unter einem epigenetisch konzipierten Lebens- und Bildungsbegriff, der das Lebendige als Ergebnis ständiger Veränderungsprozesse beschreibt, fasst *Gegenwart*, verstanden als Zeit der Gegenwart, nun vielmehr die Summe der sich ständig verändernden Bedingungen des sozialen und biologischen Lebens. Die Komplexität dieses sich stetig wandelnden Gefüges darzustellen, wird somit zur Forderung an die Kunst – und insbesondere an das Theater, wie der Beitrag am Beispiel Diderots zeigt – und zur Aufgabe des Genies.

Wie Kunstwerke um 1800 einerseits emphatisch als Erzeugnisse von Künstlerindividuen und zugleich in Analogie zu lebendig-organischen Naturprodukten definiert werden, zeichnet DANIEL EH RMANN in seinem Beitrag *Künstliches Leben. Biologisches Wissen und die Politik der Künste* nach. Insofern künstlerisch-handwerkliche Schöpfungen bei allen Lebendigkeitspostulaten aber eigentlich immer nur den Mangel des Lebendigen ausstellen können, rücken hier Fragen nach der Form und Prozessen der Formgenese in den Blick. Nur im Rahmen einer solchen Betrachtung, die sich weniger für das Einzelwerk als vielmehr für das Leben der Gattung interessiert, lassen sich künstlerische und natürliche Bereiche verstehen, deren Objekte Ergebnisse von lebendigen Formveränderungen in der Zeit darstellen. Wie Ehrmann am Beispiel von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* nachweist, werden hier Historisierung der Werke und Naturalisierung von Gattungen aufeinander bezogen. Gleichzeitig muss das Verhältnis von geformter Oberfläche und dem tieferliegenden Wesen der stabilen Form bestimmt werden; Fragen, an denen sich die Gattungsdebatten um 1800 abarbeiten und an deren Diskussion insbesondere Goethe beteiligt ist. Am Beispiel von Goethes *Ballade* und der dazugehörigen *Betrachtung und Auslegung* (1821) zeigt Ehrmann folglich, wie biologisch-hereditäre Aspekte mit solchen der Formreflexion und Kunstproduktion verknüpft werden.

Goethes Formdenken geht auch SARAH GOETH nach. Unter dem Titel »*Erotomorphism*«. *Zu Goethes Formverfahren in den »Wahlverwandschaften«* untersucht sie, wie die zeitgenössische Suche nach formgebenden Gesetzen des Lebendigen durch Verfahren der Analogisierung und Anthropomorphisierung über Diskurs- und Disziplinargrenzen hinweg verhandelt wird. In Anlehnung an jüngste Forschungen zu Goethes morphologischem Verständnis

lebendiger Formen weist Goeth am Beispiel der *Wahlverwandschaften* nach, dass Goethes Formbegriff zwischen künstlerischem und vegetabilem Leben vermittelt und damit gerade das Problem einer dem Lebendigen angemessenen Darstellung künstlerisch reflektiert.

Aus generischer Perspektive nähert sich auch WERNER MICHLER den Zusammenhängen zwischen Poetik und Biologie. In *Kunstform und Lebensform, Hybrid und Parasit* beleuchtet er die Interferenzen zwischen literarischer Gattungspoetik, Lebenswissen und Wissen über das Soziale um 1848. Ausgehend von der Abgrenzung der programmrealistischen Poetik von romantischen Tendenzen einer Gattungsmischung und der nachmärzlichen Politisierung und Operationalisierung der Literatur durch die Propagierung von ›Gattungsreinheit‹, untersucht er anhand des literarischen Œuvres Friedrich Hebbels und der theoretischen Schriften Richard Wagners die wechselseitige Fundierung von literarischen, biologischen und sozialen Klassifikationshandlungen. Eine an ›reinen Formen‹ orientierte Ästhetik, wie Hebbel sie theoretisch vertritt und wie sie in seinem auf Vollständigkeit abzielenden Abschreiten des literarischen Gattungskosmos' zum Ausdruck kommt, legitimiert sich dabei durch den Rückgang auf ein Wissen über die Unveränderlichkeit der Naturformen und artikuliert sich so in einer ›Sprache des Lebens‹. Dass poetologische Überlegungen zugleich soziale Akteure formieren und soziale Grenzregime initiieren, zeigt Michler sodann anhand von Richard Wagners Hauptwerk *Oper und Drama* und seiner Schrift über *Das Judentum in der Musik*. Dabei wird auch hier deutlich, wie solche Grenzziehungen – zumindest im 19. Jahrhundert – nicht ohne den Rekurs auf die Biologie bzw. Physiologie auskommen.

Auch die zweite Abteilung des Bandes, die unter dem Titel *Genealogie und Evolution* steht, wird durch einen Beitrag eröffnet, der das Potenzial der Literatur hervorhebt, heterogene Diskurse über das Leben im Raum eines Werkes miteinander zu konfrontieren und sie dadurch im ›Modus einer Beobachtung zweiter Ordnung‹ auszustellen. In ›Kraft, oder so was‹. *Poetik und Wissen(schaft) des Lebens in der Rahmenerzählung von Gottfried Kellers ›Sinngedicht‹* zeigt HUBERT THÜRING, wie Gottfried Keller das (menschliche) ›Leben‹ gegen die naturwissenschaftlichen Reduktionismen insbesondere des zeitgenössischen Materialismus, aber auch des Darwinismus verteidigt. Durch die von den Materialisten, namentlich von Jakob Moleschott vorgenommene Gleichsetzung von Leben und Stoffwechsel, wird das menschliche, bewusste Leben von anderen, niedrigeren Lebensformen entdifferenziert und dadurch als ein von deterministischen Naturgesetzen beherrschtes definiert. Indem Keller zum einen an dem Protagonisten der Rahmenerzählung,

einem Naturwissenschaftler, die Schädlichkeit einer solchen Lebens- und Naturauffassung aufzeigt, zum anderen den materialistischen Determinismus durch eine Poetik des Zufalls konterkariert, hebt er die Eigengesetzlichkeit des gelebten menschlichen Lebens hervor. Kellers gleichermaßen von Nähe und Distanz geprägte Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Lebenswissen des Materialismus und Darwinismus in der Rahmenerzählung des *Sinngedichts* wird dabei in dreierlei Hinsicht kontextualisiert und analysiert: forschungsgeschichtlich, insofern Thüring im Lebensbegriff ein Desiderat der auf den Naturbegriff fokussierten Keller-Philologie erkennt; diskursgeschichtlich, insofern er den Lebensbegriff des Materialismus als zeitgenössischen Endpunkt einer wissenschaftlichen Entwicklung darstellt, die Mitte des 18. Jahrhunderts in Caspar Friedrich Wolffs *Theoria Generationis* ihren Ausgang nahm; und schließlich quellengeschichtlich, insofern er Moleschotts Zürcher Antrittsvorlesung *Licht und Leben* als narrativ-argumentative Folie der Rahmenerzählung des *Sinngedichts* ausweist.

Den ›Genealogical Imperativ‹ (Patricia Tobin), der das romaneske Erzählen im 19. Jahrhundert ganz maßgeblich informiert – das zugleich umfassendste und bekannteste Romanprojekt, das diesem Imperativ gehorcht, ist Émile Zolas *Rougon-Macquart*-Zyklus –, ergänzt ULRIKE VEDDER in ihren Ausführungen zu *Vererbung und ihre Verweigerung* um eine Untersuchung solcher literarischen Texte, die ein dezidiert antigenealogisches Erzählen ins Werk setzen. Als Beispiele dieser anderen Form des Romans dienen ihr Hermann Melvilles *Pierre or, the Ambiguities* (1852), Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) sowie der ›Junggesellenroman‹ wie er zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufkommt. Gerade in der Thematik der Verweigerung von Genealogie, Fortpflanzung und Vererbung und dem damit verbundenen Streben der Söhne nach eigener (Lebens-)Autorschaft müsse, so Vedder, ein enormes Potenzial für die ästhetische Modernisierung des Romans gesehen werden.

Die Desintegration des Subjekts in einen – hier nichtfamilial gedachten – ›Strom des Lebens‹ und die sich daraus ergebenden ästhetischen Modernisierungspotenziale stehen auch in JENS OLE SCHNEIDERS Beitrag *Gezoomte Lebensbilder* im Fokus. Anhand der Novelle *Das Glück am Weg* (1893) des jungen Hugo von Hofmannsthal untersucht Schneider die Aporien, in die der Begriff des Lebens als letztes Residuum einer (eigentlich bereits verlorengegangenen) Semantik der Totalität um die Jahrhundertwende gerät. Scheint er einerseits das Versprechen eines Zusammenhangs aller Dinge in der funktional ausdifferenzierten Moderne zu bergen, so zeigt sich doch gerade in der Literatur, dass ein unverstellter Zugang zu diesem Leben und

damit ein Ergriffenwerden des modernen, spätgeborenen Subjekts von diesem Leben jenseits des Möglichen liegt – zu sehr ist sein Blick darauf immer schon von Bildern, Mythen und Erzählungen geprägt, die nur mehr eine hochgradig ästhetisierte Beziehung des modernen Menschen zu seiner Umwelt erlauben.

SOPHIE WITT schließlich verbindet in ihrem Beitrag zur *Genealogie der Gattung* die Frage nach der Überschreitung von Gattungsgrenzen mit dem Problem der Darstellung von ›Leben‹ in linearen und totalisierenden Entwicklungserzählungen: Ist Goethes *Wilhelm Meister* – als Paradigma des Bildungsromans, wie er unter den Prämissen eines neuen Lebensbegriffs entsteht – einerseits die Geschichte einer Absage an das Theater und einer Überführung des präsentischen Schauens in ein diachrones Lesen, in dessen Vollzug sich das Nacheinander des Lebens in ein sinnvolles Ganzes fügt, so bleibt er doch andererseits von Momenten szenischer Darstellung geprägt, die sich der an der Oberfläche postulierten narrativen Sinn-Totalisierung verweigern. Die Vergangenheit – und d.h. auch ganz konkret die Herkunft und die »geisternden Geister der Ahnen« (Witt) – geht nicht bruchlos in der Gegenwart auf; sie bleibt in einem emphatischen Sinne uneingelöst. Und was sich so bereits im *Wilhelm Meister* andeutet, kann dann auch – am anderen Ende des langen 19. Jahrhunderts – in zugespitzter und mit explizitem Bezug auf Goethe reflektierter Form in Henry James' »szenischer Methode« des Erzählens ausgemacht werden.

I. Lebendige Formen

Zur Trennungsgeschichte des Lebenswissens »Leben« bei Georg Büchner und in der frühen Biologie

»Denn was ist Lebenswissen!«¹ – Herders Frage in Form eines Ausrufs aus dem Jahr 1769 markiert noch immer und gegenwärtig verstärkt den epistemisch unsicheren Status des »Lebenswissens«. Es steht einerseits für ein lebenspraktisches Orientierungswissen, das in unterschiedlichsten Formen und Medien verstreut vorliegt, etwa in Texten der Literatur, Weisheitslehren, Ratgebern zur Lebensführung oder der Spruchdichtung. Andererseits hat das Wissen vom Leben seit dem 18. Jahrhundert die Gestalt einer auf kohärente Beschreibungen und Erklärungen zielenden, den Naturwissenschaften nahestehenden experimentellen Wissenschaft angenommen. In ihrer autonomen Ausdifferenzierung hat diese Wissenschaft, die sich seit etwa 1800 »Biologie« nennt, Praktiken und Begrifflichkeiten entwickelt, die sie in weiten Teilen von Bezügen zur Alltagswelt entfernt haben. Die Geschichte der Entwicklung des Lebensbegriffs vom 18. bis ins 20. Jahrhundert ist also eine »Trennungsgeschichte« wissenschaftlicher Diskurse.² In der gegenwärtigen Transformation der Biologie zu den »Lebenswissenschaften« wird allerdings die Verortung des Wissens in nur einer Disziplin unmöglich. Vor dem Hintergrund einer rasant fortschreitenden Einbindung des Wissens in Anwendungskontexte – von der Biomedizin über die Synthetische Biologie bis hin zum Naturschutz – ist eine verstärkte Verschränkung von biologischen Begriffen und Techniken mit normativen Fragen festzustellen. Diese bedingt eine umfassende Neukonfiguration des naturwissenschaftlichen Wissens: die Verknüpfung der faktischen mit ethischen, rechtlichen, ästhetischen, ökonomischen und politischen Dimensionen. Unklar ist aber, wie diese Verknüpfung angesichts einer disziplinär gegliederten Forschungslandschaft gelingen kann. Hilfreich könnte in dieser Situation ein Blick in die historische Phase sein, in der die Differenzierung der wissenschaftlichen

¹ Johann Gottfried Herder: Der Genius der Zukunft (1769), in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 29, hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1889, S. 322–323, hier S. 322.

² Zum Begriff der Trennungsgeschichte vgl. Sigrid Weigel: Thesen zur Forschungsperspektive einer Philologie wissenschaftlicher Konzepte, in: Geschichte der Germanistik 23/24, hg. von Christoph König, Göttingen 2003, S. 14–17, hier S. 15, sowie Karlheinz Barck: Leonardo-Effekte. Perspektiven aus der Differenzierung von Natur und Geisteswissenschaften, in: Weimarer Beiträge 59 (2013), S. 167–189.

Diskurse ihren Anfang nahm. Besonders aufschlussreich könnte dabei die Untersuchung interdiskursiver Medien wie der Literatur³ sein, in denen die verschiedenen Diskurse des Lebenswissens zusammengeführt werden.

I. ›Leben‹ und ›Lebenswissen‹

›Leben‹, dieses häufige und attraktive Wort der deutschen Sprache, ist kein naturwissenschaftlicher Begriff. Es ist überhaupt kein wissenschaftlicher Begriff. Ja, ich möchte so weit gehen, zu sagen: Dieses Wort ist nicht einmal ein Begriff. In seiner ganzen Komplexität, Selbstbezüglichkeit und auch Widersprüchlichkeit ist ›Leben‹ ein »Zauberwort«.⁴ Es unterwandert viele der für die neuzeitliche Wissenschaft leitenden Differenzen, wie die zwischen *Körper* und *Seele*, *Individuum* und *Kollektiv*, *Erhaltung* und *Veränderung*, *Natur* und *Technik*, *Generell-Organischem* und *Speziell-Menschlichem*. Die Bedeutung des Wortes lässt sich nicht auf nur eine der Seiten dieser Oppositionspaare festlegen. Jede Seite benennt für bestimmte Kontexte wesentliche Aspekte des Ausdrucks. Weil es alle diese grundlegenden Gegensätze in sich vereint, hat ›Leben‹ keinen eigentlich begrifflichen Charakter. Das Wort ist damit im Grunde auch kein wissenschaftlicher Terminus. Es trägt aber wiederum zur Komplexität des Ausdrucks bei, dass er in manchen Kontexten doch wie ein Terminus gebraucht wird, sogar als der zentrale Grundbegriff einer Wissenschaft, die sich meist als Naturwissenschaft versteht: Seit Beginn des 19. Jahrhunderts reklamieren Biologen für ihre Wissenschaft, *die* Lebenswissenschaft zu sein, und für das Phänomen ›des Lebens‹ eine endgültige naturwissenschaftliche Bestimmung und Erklärung (irgendwann einmal) liefern zu können. Es gibt aber daneben auch eine lange Tradition, die ›Leben‹ für einen grundsätzlich nicht rationalisierbaren Begriff hält: »Was Leben sei, ist ein nicht aufzulösendes Rätsel«, es sei »ein Irrationales«, das »durch keine Formeln logischer Leistungen repräsentiert werden« könne, heißt es etwa

³ Vgl. Jürgen Link: Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik, in: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, Frankfurt a.M. 1988, S. 284–307.

⁴ Vgl. Georg Toepfer: Die Unbegrifflichkeit von ›Leben‹ in der Begrifflichkeit der Ethik. Welche Rolle die Rede von ›Leben‹ in der Ethik spielt und warum sie nicht zentral ist, in: Jahrbuch für Wissenschaft und Ethik 2013 18 (2014), S. 199–234. Für weitere Nachweise von Autoren, die ›Leben‹ als »Zauberwort« bezeichnen, siehe die Online-Datenbank *Bioconcepts*: www.biological-concepts.com, s.v. ›Leben‹.

bei Wilhelm Dilthey.⁵ »Leben« bewegt sich also nicht zuletzt zwischen den Polen des *wissenschaftlich Bestimmbaren* und des *Außerwissenschaftlichen*.

Die Vieldimensionalität und Vieldeutigkeit sowie die Reflexivität des Lebensbegriffs, seine Selbstreferenzialität auf den Sprecher, führen also dazu, dass von *Leben* nie in bloß terminologischer Bedeutung gesprochen und das Wort nicht vollständig diskursiv eingeholt werden kann. Es ist ein immer über das unmittelbar Gemeinte hinausweisender Ausdruck. Hans Blumenberg hat für ein solches Wort die Bezeichnung *absolute Metapher* gefunden.⁶ Gemeint ist dies bei ihm nicht in der Weise, dass dem Ausdruck »nichts Wirkliches unmittelbar entspricht« (wofür der Romanist Hellmuth Petriconi den Terminus »absolute Metapher« 1928 einführte⁷) – denn »Leben« hat selbstverständlich konkrete Referenten in der Welt, z.B. die Daseinsweise einzelner Lebewesen –, sondern eher in der Bedeutung eines Ausdrucks, der nicht eine »bloße Metapher«⁸ ist, der also nicht in eine einzige eigentliche Ausdrucksweise aufzulösen ist. »Leben« ist eine absolute Metapher im Sinne Blumenbergs, weil das Wort gleichzeitig zu viele Referenten in der Welt hat, um rein terminologisch verwendet werden zu können. Es bezeichnet die komplexe Verschränkung von deskriptiven und normativen Fragen in einem (un-)begrifflichen Konstrukt. In vielen einzelnen Disziplinen – von der Biologie über die Gesundheitsökonomie und Rechtswissenschaft bis zur Literaturwissenschaft, Theologie und Philosophie – können die verschiedenen Aspekte untersucht werden, aber erst zusammen machen die einzelnen, jeweils disziplinär reduzierten Lebensbegriffe dieser Fächer das Ganze des interdisziplinären Begriffs des Lebens aus. Und es sind offensichtlich gerade seine Unbegrifflichkeit und Unschärfe, die das Wort so attraktiv für verschiedenste Bereiche machen.

Was für »Leben« gilt, gilt in ähnlicher Weise auch für »Lebenswissen«. Entgegen manchen Behauptungen (so seit 2013 im entsprechenden Wikipe-

⁵ Wilhelm Dilthey: Plan der Fortsetzung zum Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften (ca. 1910), in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 7, Stuttgart 1926, S. 189–291, hier S. 218.

⁶ Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie, in: Archiv für Begriffsgeschichte 6 (1960), S. 7–142, hier S. 11. Nachfolger Blumenbergs, darunter Philipp Stoellger, Rüdiger Zill und Ferdinand Fellmann, haben ausdrücklich »Leben« als eine solche absolute Metapher angesehen (für Nachweise vgl. wiederum die oben, Anm. 4, zitierte Online-Datenbank).

⁷ Hellmuth Petriconi: Die spanische Literatur von heute, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 16 (1928), S. 150–163, hier S. 156.

⁸ Josef König: Bemerkungen zur Metapher [1937], in: Ders.: Kleine Schriften, Freiburg i.Br. 1994, S. 156–176, hier S. 172.

dia-Eintrag) kann schon das Wort ›Lebenswissen‹ auf eine reiche Begriffsgeschichte zurückblicken. Sie beginnt offenbar mit der eingangs zitierten, eher abschätzigen Verwendung des Ausdrucks in Herders Ode *Der Genius der Zukunft*. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wird das Wort in vier Grundbedeutungen verwendet:⁹ Es erscheint erstens im Sinne eines nicht immer begrifflich strukturierten Wissens von hoher lebensweltlicher Relevanz, einer primär durch Praxis gewonnenen Weisheit, die das individuelle Leben trägt, sinnhafte Orientierung gibt und darin vielfach religiöse Dimensionen aufweist. ›Lebenswissen‹ kann zweitens das auch auf triviale Dinge des Alltags bezogene, intuitive Wissen meinen, das eng mit einem spezifischen Können verknüpft ist. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde der Ausdruck ›Lebenswissen‹ drittens als Terminus für ein psychologisches Konstrukt zur Messung eines bestimmten Aspekts von Intelligenz eingeführt. Es wird in diesem Sinne neben das Schulwissen und Leistungen der Konzentration und des Gedächtnisses gestellt. In einem »Intelligenzprüfungsbogen« aus dem Jahr 1933 ist das Lebenswissen als lebenspraktisches Wissen von alltäglichen Dingen und von grundlegenden wissenschaftlichen Sachverhalten definiert, wie etwa dem Wissen davon, wo die Sonne aufgeht und warum es Tag und Nacht wird.¹⁰ Die heute vorherrschende vierte Bedeutung von ›Lebenswissen‹ als biologisches Wissen ist jüngerem Datums. Im Deutschen hat sie sich erst in den letzten Jahren durchgesetzt, während sie im Englischen vereinzelt schon im 19. Jahrhundert Verwendung fand, so 1843 durch Horace Mann in dem Vorschlag für ein »Curriculum« der Biologie: *Life-Knowledge*.¹¹

Der Beitrag der Literatur zum ›Lebenswissen‹, und das korrespondierende Verständnis der Literaturwissenschaft als »Lebenswissenschaft«, wird deutlich bei dem Romanisten Ottmar Ette, der diese Auffassung seit 2004 programmatisch verfolgt. »Lebenswissen« erklärt Ette geradezu zur »Aufgabe der Philologie« (so der Untertitel seiner Monographie). Er erläutert:

Lebenswissen ist [...] an spezifische Lebenserfahrungen, nie aber an eine einzige Logik zurückgebunden; vielmehr ist in diesem Begriff gerade die (Überlebens-) Fähigkeit enthalten, gemäß verschiedener Logiken zugleich denken und handeln

⁹ Vgl. die Nachweise in der Datenbank *Bioconcepts* (wie Anm. 4), s.v. ›Lebenswissen‹.

¹⁰ Deutsches Reich: Verordnung der Reichsminister des Innern und der Justiz zur Ausführung des Gesetzes zur Verhütung erbkranken Nachwuchses vom 5. Dezember 1933, in: 5. Beiheft zum Reichs-Gesundheitsblatt, Jahrgang 1933, Beilage zur Nr. 51, in Reichs-Gesundheitsblatt 8 (1933), S. 90–92, hier S. 91.

¹¹ Horace Mann: Outline for physiology curriculum, in: Sixth Annual Report of the Board of Education 1843, S. 98–134, hier S. 98f.

zu können. [...] [Es] kommt der Literatur das Vermögen zu, normative Formen von Lebenspraxis und Lebensvollzug nicht nur in Szene zu setzen, sondern auch performativ im ernsthaften Spiel zur Disposition zu stellen. Das Literarische enthält stets ein Wissen um die Grenzen der Gültigkeit von Wissensbeständen einer gegebenen Gesellschaft oder Kultur. Vor diesem Hintergrund darf Literatur in ihren unterschiedlichen Schreibformen als ein sich wandelndes und zugleich interaktives Speichermedium von Lebenswissen verstanden werden. Anders als in der Philosophie geht es freilich im Bereich des Literarischen nicht um die Konstruktion in sich kohärenter Sinnsysteme, sondern um die künstlerische Fähigkeit, Kohärenzen durch Dekohärenzen [...] zu bereichern.¹²

Für Ette ist das »Lebenswissen« also ein flexibles Wissen, das sich Situationen anpassen kann. Es fügt sich nicht einer einzigen Logik, sondern ist variabel in seinen Formen und Inhalten; und es enthält ein reflexives, in sich gebrochenes Moment, insofern seine eigene Begrenztheit und Kontingenz, also das Auch-Andersseinkönnen, im »Lebenswissen«, besonders im literarischen Lebenswissen, immer mitgedacht werden.

Es stellt sich aber die Frage: Wie kann ein solches vielfältiges, perspektivenreiches, heterogenes, sich selbst unterbrechendes und widersprechendes Wissen die Form einer Wissenschaft annehmen? Ist es nicht nur ein ungeordneter, geradezu chaotischer Erfahrungsschatz, der in der Literatur gespeichert wird, von dem lieber nicht behauptet werden sollte, dass es von ihm eine Wissenschaft geben oder dass er gar selbst in die Form einer Wissenschaft gebracht werden könnte? Festzuhalten gilt es zumindest, dass die Literatur Momente von »Leben« formuliert, die nicht in den methodisch auf Kohärenz bedachten, funktionalistischen Theorierahmen der Biologie passen. Zu fragen ist, wie diese Momente mit den biologischen zusammenpassen, bevor »Leben« in umfassender Weise biologisch beansprucht wurde, bevor sich also die Biologie als Wissenschaft konstituierte.

II. Bestimmungen des Lebensbegriffs um 1800

Einflussreiche Autoren der Naturgeschichte des 18. und frühen 19. Jahrhunderts stellten Prozesse der außermenschlichen organischen Natur in Begriffen und Narrativen aus der menschlichen Welt dar. Anthropomorph oder soziomorph beschrieb beispielsweise Carl von Linné die Geschlechtlichkeit der Pflanzen. Auch die enzyklopädisch orientierte Naturgeschichte

¹² Ottmar Ette: *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, Berlin 2004, S. 12f.

des 18. Jahrhunderts vermochte es, avanciertestes wissenschaftliches Wissen als *Erzählung*, die an ein breites Publikum adressiert war, zu präsentieren. Dafür steht insbesondere Georges Buffons vielbändige *Histoire naturelle* (1749–1788). Sie erreichte über Fachkreise hinaus ein breites Publikum. Ihr Erfolg deutet auf eine Art »Aufklärungsunion von Naturwissenschaft und Literatur«.¹³

Dieses harmonische Modell, das Miteinander von Naturwissenschaft und Literatur, ihr Ausdruck in parallelen Begriffen, Bildern und Formaten, findet eine Entsprechung auch in einem Lebensbegriff, der offensichtlich von der These der Verbundenheit des Menschen mit der Natur getragen ist. Ein Beispiel dafür sind die Definitionen des Lebensbegriffs, die Immanuel Kant, der »einflussreichste Wissenschaftstheoretiker der Zeit«,¹⁴ gibt. In einer metaphysischen Schrift aus dem Jahr 1766 heißt es bei Kant: »[A]lles Leben beruht auf dem inneren Vermögen, sich selbst nach Willkür zu bestimmen«; in seinen Vorlesungen zur Moralphilosophie von 1774 sagt er: »[D]as Leben ist das Vermögen der Selbstthätigkeit«; in einer nachkritischen Schrift zur Grundlegung der Naturwissenschaft von 1786 bemerkt er: »Leben« heiße u.a. »das Vermögen einer Substanz, sich aus einem inneren Princip zum Handeln [...] zu bestimmen«; und die Formulierung in der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) lautet: »Leben ist das Vermögen eines Wesens, nach Gesetzen des Begehrungsvermögens zu handeln«.¹⁵ Auffallend ist, dass Kant den Lebensbegriff explizit nur in seinen moralphilosophischen Schriften definiert. In seinem biotheoretischen Grundlagenwerk, der *Kritik der Urteilskraft* (1790), kommt der Ausdruck dagegen kaum vor. Kant spricht hier stets von »organisierten Wesen der Natur«. Mit »Leben« verbindet er offensichtlich mehr als ein organisiertes System, nämlich eine Autonomie und Willensbestimmung des eigenen Handelns, also eine *ethische* Dimension. Ein *Begehrungsvermögen* schreibt Kant auch den Tieren zu, und insofern könnte in Kants Lebensbegriff ein Verbindungsglied zwischen der Natur der Tiere und dem Menschen gesehen werden. Weil Kant dies aber nicht weiter ausführt und den Lebensbegriff in seinen biotheoretischen Schriften explizit zu vermeiden scheint, könnte bei ihm auch ein Ansatzpunkt für eine Trennungsgeschichte des Lebenswissens liegen: »Leben« ist für Kant primär ein Autonomieprinzip, das er in die Nähe der Moralphilosophie rückt und

¹³ Peter Ludwig: »Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft«. Naturwissenschaft und Dichtung bei Georg Büchner, St. Ingbert 1998, S. 99.

¹⁴ Ebd., S. 89.

¹⁵ Die genauen Nachweise auf www.biological-concepts.com (wie Anm. 4), s.v. »Leben«.

damit aus der Biologie, die er um die Organisationsbegrifflichkeit zentriert, herausführt.

Ganz anders sieht es dagegen bei den frühen Biologen um 1800 aus. Sie geben ausdrücklich und mit dem Selbstvertrauen in erfolgreicher empirischer Forschung verwurzelter Naturwissenschaftler naturalistische Bestimmungen des Begriffs. In seiner frühen Phase als Neuropsychologe liefert Alexander von Humboldt in den *Versuchen über die gereizte Muskel- und Nervenfasern* 1797 eine für seine physiologische Forschung gut operationalisierbare Definition: »Belebt nenne ich denjenigen Stoff, dessen willkürlich getrennte Theile, nach der Trennung, unter den vorigen äußeren Verhältnissen ihren Mischungszustand ändern«. ¹⁶ Unterschieden sind sie darin von einem Metall oder einem Stein, wie er fortfährt, weil diese zertrennt werden könnten und dabei ihren Mischungszustand behalten. Das ist ein der physiologischen Forschung angepasster, simpler Lebensbegriff. Das Leben wird in den Händen der frühen Biologen überhaupt zu einem reinen Naturphänomen: »[L]a vie est un phénomène très naturel, un fait physique«, schreibt Lamarck 1802 in seinen *Untersuchungen zur Organisation lebendiger Körper*. ¹⁷ Für die Naturforscher und Physiologen der Zeit ist »Leben« eindeutig ein im Materiellen verankertes Naturphänomen. Sie identifizieren dann auch einfach die Worte »lebendig« und »organisch«, so wie Christoph Girtanner bereits 1790 (»Les mots organisé & vivant sont, selon moi, des synonymes« ¹⁸), und sie können damit auch schlicht die Physiologie zur *Lebenswissenschaft* erklären, wie Anthelme Richerand 1817 (»La physiologie est la science de la vie« ¹⁹).

Erst seit dieser Zeit, seit den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts, rückt der Titel *Lebenswissenschaft* überhaupt in diesen Zusammenhang. Vorher, seit der Antike, steht er, so wie bei Kant der Lebensbegriff, im Kontext der Moralphilosophie oder Sittenlehre: In der Antike erscheint der Ausdruck am Ende des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts bei Sextus Empiricus; ²⁰ ein Autor des frühen 18. Jahrhunderts erklärt die Kunst, mit sich selbst und mit

¹⁶ Alexander von Humboldt: *Versuche über die gereizte Muskel- und Nervenfasern*, Bd. 2, Posen 1797, S. 433f.

¹⁷ Jean-Baptiste Lamarck: *Recherches sur l'organisation des corps vivans*, Paris 1802, S. 70.

¹⁸ Christoph Girtanner: *Mémoires sur l'irritabilité, considérée comme principe de vie dans la nature organisée*, in: *Observations sur la physique, sur l'histoire naturelle et sur les arts* 37 (1790), S. 139–154, hier S. 150.

¹⁹ Balthasar-Anthelme Richerand: *Nouveaux élémens de physiologie*, Bd. 1, 7. Aufl., Paris 1817, S. 1.

²⁰ Vgl. Sextus Empiricus: *Adversus mathematicos* XI, 110.

den anderen auskommen zu können, für die große Lebenswissenschaft,²¹ und Christoph Meiners, Professor der Weltweisheit in Göttingen und Vertreter der Popularphilosophie, setzt den Ausdruck dann im Jahr 1800 in den Titel einer Monographie zur Sittenlehre.²²

Um 1800 war ›Leben‹ also ziemlich viel: immer noch zentraler Begriff von Sittenlehren und Moralphilosophie, zugleich aber auch Terminus der Experimentalwissenschaften, die auf breiter Front – von der Mikroskopie, über die Neurophysiologie und komparative Anatomie, bis zur Medizin – rasant voranmarschierten. Es erscheint vor diesem Hintergrund geradezu konsequent, wenn die Autoren, die in das Umfeld der romantischen Naturphilosophie gerückt werden, den Begriff totalisieren und universalisieren: »Alles, das Universum selber, besitzt Leben«,²³ »Das Seyn, durchaus und schlechthin als Seyn, ist lebendig und in sich tätig, und es giebt kein anderes Seyn, als das Leben«,²⁴ »Es gibt nichts Todtes in der Welt; nur das ist todt, was nicht ist, nur das Nichts. [...] In der Welt ist alles lebendig«. ²⁵ Aber das ist nur große Rhetorik. Im Grunde erfolgt um 1800 das genaue Gegenteil: die Fragmentierung des Lebenswissens, das Ende des großen Einheitsnarrativs vom Leben.

III. Die Spaltung des Lebenswissens um 1800

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts beginnt die Wissenschaft des Lebens mit ihrer Etablierung als Experimental- und Gesetzeswissenschaft ihre Popularität zu verlieren. Das Lebenswissen lässt sich formal und inhaltlich nicht mehr in die schönen, lustigen, mahnenden oder lehrreichen Narrative der Naturgeschichte integrieren. Es vollzieht sich in apparativen Praktiken und bedient sich einer sich rasant differenzierenden Terminologie, die an die Lebenswelten nicht mehr anschlussfähig ist. Die Forschung bewegt sich in

²¹ Vgl. François-Séraphin Régnier-Desmarais: *Traité de la grammaire françoise*, Paris 1706, S. 380.

²² Vgl. Christoph Meiners: *Allgemeine kritische Geschichte der ältern und neuern Ethik oder Lebenswissenschaft*, Erster Theil, Göttingen 1800.

²³ Gottfried Reinhold Treviranus: *Biologie*, Bd. 3, Göttingen 1805, S. 40.

²⁴ Johann Gottlieb Fichte: *Ueber das Wesen des Gelehrten* (1806), in: Ders.: *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. I.8, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, S. 37–139, hier S. 71.

²⁵ Lorenz Oken: *Lehrbuch der Naturphilosophie*, Bd. 1, Jena 1809, S. 24f. (§ 71).

spezialisierten und sich immer weiter isolierenden Fachzirkeln; es entstehen weitgehend autonomisierte Diskurse.

Die Segmentierung wird von der empirischen Forschung nicht nur faktisch vollzogen, sondern auch rhetorisch stabilisiert, etwa in Form der ausgeprägten Polemik gegen die sich nicht spezialisierenden Diskurse wie die romantische Naturphilosophie in ihrem Einheitsdenken, analogischen Schließen und spekulativen, deduktiv argumentierenden Entwürfen. All das sei, nach den berühmten Worten Justus von Liebig, »die Pestilenz, der schwarze Tod des Jahrhunderts«;²⁶ zu vergleichen ist die deutsche Naturphilosophie nach Liebig mit einem »abgestorbenen Baum, der das schönste Laub, die prächtigsten Blüten, aber keine Früchte trug«.²⁷ Fruchtbare Forschung entstehe allein aus der spezialisierten und konsequent empirisch-experimentellen Arbeit – so die Auffassung der neuen Lebenswissenschaftler. Um das zu erreichen, vollziehen sie eine Abgrenzung, eine Entkopplung ihrer naturwissenschaftlichen Gegenstände gegenüber metaphysischen, ästhetischen, ethischen, weltanschaulichen oder anderen Diskursen und Inanspruchnahmen ihrer Ergebnisse. Es erfolgt also das, was mit Niklas Luhmann als die Ausdifferenzierung eines gesellschaftlichen Teilsystems beschrieben werden kann.

In der Frühphase dieser Entwicklung um 1800 gibt es selbstverständlich Versuche, ihr entgegenzuwirken. Einer von ihnen stammt von Friedrich Schiller, formuliert in dessen 1794 verfasster *Ankündigung zu den Horen*. Diese Ankündigung kann als ein Versuch verstanden werden, die vorrevolutionäre Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft wiederzubeleben. Als Programm für die Zeitschrift formuliert Schiller dort:

Man wird streben, die Schönheit zur Vermittlerin der Wahrheit zu machen und durch die Wahrheit der Schönheit ein daurendes Fundament und eine höhere Würde zu geben. So weit es tunlich ist, wird man die Resultate der Wissenschaft von ihrer scholastischen Form zu befreien und in einer reizenden, wenigstens einfachen, Hülle dem Gemeinsinn verständlich zu machen suchen. [...] Auf diese Art glaubt man zur Aufhebung der Scheidewand beizutragen, welche die schöne Welt von der gelehrten zum Nachteile beider trennt, gründliche Kenntnisse in das gesellschaftliche Leben, und Geschmack in die Wissenschaft einzuführen.²⁸

²⁶ Justus von Liebig: Ueber das Studium der Naturwissenschaften und über dem Zustand der Chemie in Preußen, Braunschweig 1840, S. 24.

²⁷ Justus von Liebig: Ueber das Studium der Naturwissenschaften, München 1852, S. 12; vgl. in der Fassung von 1840, S. 28.

²⁸ Friedrich Schiller: Ankündigung. Die Horen, eine Monatsschrift, von einer Gesellschaft verfaßt und herausgegeben von Schiller (1794), in: Schillers Werke (Nationalausgabe), Bd. 22, hg. von Herbert Meyer, Weimar 1958, S. 106–109, hier S. 106.

Das hat nicht funktioniert, lässt sich wohl konstatieren. Von den »Vermittlungsleistungen der Dichtung«²⁹ wollten die Empiriker nichts wissen. Die Vertreter der avancierten Einzelwissenschaften veröffentlichten keine Beiträge in Schillers Journal. Die Ganzheitsrhetorik der Naturphilosophie erschien ihnen ebenso unangemessen zur Darstellung ihrer experimentellen Verfahren der Naturforschung wie die älteren sinnstiftenden Narrative der klassischen Naturgeschichte. Denn es ging ihnen gar nicht mehr um die leib-seelische Einheit des Menschen und seine Einbindung in das Ganze der Natur, sondern lediglich um die physiologischen Mechanismen seines Körpers. Allein darin bestand für sie das Lebenswissen: Das Leben war ihnen ja nichts als »ein sehr natürliches Phänomen, eine physische Tatsache« (Lamarck).

Die Ganzheitsrhetorik, die die »schöne Welt [mit] der gelehrten« des Lebenswissens zusammenhalten sollte, war gescheitert; die Einheit konnte nur noch beschworen, aber nicht mehr begründet werden, allenfalls noch in Randbereichen wie der Humboldt'schen Landschaftslehre und Biogeographie. Auf den Feldern, die für das naturwissenschaftliche Wissen vom Leben zentral waren, wie etwa dem der Physiologie, war die Segmentierung der Bereiche aber vollzogen. Es mussten also andere Formen der Inbezugsetzung des Schönen mit dem Gelehrten gefunden werden. Eine dieser Formen findet sich im Werk Georg Büchners.

IV. Georg Büchners Darstellung des Lebenswissens

Büchner war bekanntlich Naturforscher und betrieb akribische Untersuchungen des Nervensystems von Wirbeltieren. Er war tief verwurzelt in der empirischen Forschung der Physiologie und Anatomie seiner Zeit. Schon seine Zeitgenossen sehen den Einfluss dieser wissenschaftlichen Beschäftigung auf sein literarisches Schreiben: Karl Gutzkow schreibt ihm im Juni 1836, seine »hauptsächliche Force« verdanke sich seiner »Unbefangenheit«, seiner »Autopsie«.³⁰ Naturwissenschaftliche Verfahren werden bei Büchner einerseits selbst zum Gegenstand der Literatur, andererseits ist Büchners Sprache von ihnen betroffen; sie ist »bis in die Nuancen hinein

²⁹ Ludwig: »Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft« (wie Anm. 13), S. 89.

³⁰ Karl Gutzkow: [Brief an Georg Büchner vom 10. Juni 1836], in: Georg Büchner: Sämtliche Werke und Schriften (Marburger Ausgabe), Bd. 10.1, hg. von Burghard Dedner, Tilman Fischer und Gerald Funk, Mainz 2012, S. 278–281, hier S. 278.

vom Air eines Anatomiesaals erfüllt«. ³¹ Im Werk Büchners lässt sich ein Verhältnis der wechselseitigen Verweisung und Stärkung von Poetik und Naturwissenschaft feststellen: Die Poetik ist so sehr vom Realismus der sich konsolidierenden Naturwissenschaften geprägt, wie umgekehrt der Geist der Naturwissenschaften durch die nüchterne, auf alle Romantisierung verzichtende Darstellungsform der Dichtung gestärkt wird. Das »poetische Verfahren der Desillusionierung« wird bei Büchner zu einem »naturwissenschaftlichen Verfahren innerhalb seiner Poesie«. ³²

Als Naturforscher sieht sich Büchner an das empirisch Beobachtbare gebunden und hält sich gegenüber metaphysischen Fragen zurück, insbesondere wendet er sich dagegen, die Zweckmäßigkeit in der Natur auf einen Schöpfergott zurückzuführen. Sehr deutlich heißt es in seiner Probevorlesung *Über Schädelnerven*, die er 1836 in Zürich hält: »Die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Äußerungen sich unmittelbar genug. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da.« ³³ Ähnlich formulierte Büchner bereits in einem Schulaufsatz *Über den Selbstmord* von 1831: »[I]ch glaube [...], daß das Leben selbst Zweck sei [und nicht bloß Mittel], denn: *Entwicklung* ist der Zweck des Lebens, *das Leben selbst* ist Entwicklung, also ist das Leben selbst Zweck.« ³⁴

In Büchners Teleologiekritik verbinden sich zwei dominante Motive: ein auf das Individuum gerichteter Blick und die Autonomisierung eines Diskurses. Individuenzentriert ist Büchners Teleologiekritik, weil er offensichtlich von einer inneren Zweckmäßigkeit ausgeht, die auf jedes einzelne Individuum bezogen ist, das für sich Zweck ist. ³⁵ Er kann damit an die biotheoretischen Lebenstheorien des späten 18. Jahrhunderts anschließen, die von spezifisch organischen Kräften ausgehen, also im weiteren Sinne an *vitalistische Theorien*, in deren Rahmen Lebewesen Kräfte zugeschrieben werden, mittels derer sie

³¹ Walter Jens: Poesie und Medizin. Gedenkrede für Georg Büchner, in: Neue Rundschau 75 (1964), S. 266–277, hier S. 267.

³² Walter Müller-Seidel: Natur und Naturwissenschaft im Werk Georg Büchners, in: Festschrift für Klaus Ziegler, hg. von Eckehard Catholy und Winfried Hellmann, Tübingen 1968, S. 205–232, hier S. 215.

³³ Georg Büchner: Probevorlesung. Über Schädelnerven (1836), in: Ders.: Werke und Briefe (Münchner Ausgabe), hg. von Karl Pönbacher u.a., München 1988, S. 259–269, hier S. 260.

³⁴ Georg Büchner: Über den Selbstmord. Eine Rezension (1831), in: Ders.: Werke (wie Anm. 33), S. 34–38, hier S. 36.

³⁵ Vgl. Maïke Arz: Literatur und Lebenskraft. Vitalistische Naturforschung und bürgerliche Literatur um 1800, Stuttgart 1996, S. 81.

sich selbst zu autonomen, selbstbezüglichen und sich entwickelnden Einheiten aufbauen. Diverse Autoren postulieren bekanntlich derartige vitalistische Kräfte, z.B. einen innerorganismischen *Bildungstrieb* (Blumenbach), *bildende Kräfte* (Herder, Kant) oder eine *organisierende Kraft* (Johannes Müller). Indem Büchner sich diesen Autoren anschließt, distanziert er sich nicht nur von einer die ganze Natur umfassenden metaphysischen Teleologie, sondern auch von einer rein kausalanalytischen Forschung, die nur kausale Wirkungsketten kennt und damit nicht zur Anerkennung ganzheitlicher Einheiten mit einem »Selbstsein« gelangt.³⁶

Mit Maike Arz kann auch eine Verbindung zwischen diesen vitalistischen Lebenstheorien und der Konstitution des bürgerlichen autonomen Individuums hergestellt werden: Analog zum sich selbst bildenden Organismus wird das bürgerliche Individuum als freies, von Bevormundung emanzipiertes, autonomes Subjekt entworfen.³⁷ Verbunden damit ist eine Kritik an Instrumentalisierungen des Individuums für ihm äußere Zwecke. Es lässt sich auch eine Parallelität in der Konstitution von autonomen Organismen in Büchners biotheoretischen Schriften und in seinen literarischen Figuren feststellen.³⁸ In beiden Fällen fordert er eine Darstellung aus der Perspektive des Individuums, seiner Selbstbezüglichkeit, in der sich seine Einheit überhaupt erst konstituiert. Übertragen auf menschliche Verhältnisse würde die Teleologiekritik sich also dagegen richten, das Individuum durch seine Einbettung in einen universalen Mittel-Zweck-Zusammenhang als ein »unfreies Glied in einer unendlichen teleologischen Kette« zu verstehen, wie Burghard Dedner es formuliert.³⁹ Büchner lehnt mit der teleologischen Betrachtung eine *Dezentrierung des Lebensprinzips* ab. Gegen die Vorstellung einer potenziell unendlichen Kette von Zweckbezügen hält er an der Idee eines autonomen Individuums als selbstbezüglicher Einheit fest.

³⁶ Vgl. Robert Spaemann/Reinhard Löw: Die Frage Wozu? Geschichte und Wiederentdeckung des teleologischen Denkens, München 1981, S. 290; Arz: Literatur und Lebenskraft (wie Anm. 35), S. 88. Treffend auch Helmut Müller-Sievers: »Nicht länger sollte er [d.i. der tierische Körper] als Maschine bewundert werden, in der Gott sich als unübertrefflicher *opifex* offenbarte, sondern als ein kraftbegabter suisfizzienter Organismus, der im Austausch mit anderen natürlichen Kreisläufen sich am Leben erhält und forzeugt.« Helmut Müller-Sievers: Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner, Göttingen 2003, S. 59.

³⁷ Vgl. Arz: Literatur und Lebenskraft (wie Anm. 35), S. 208.

³⁸ Vgl. ebd., S. 188ff.

³⁹ Burghard Dedner: Bildsysteme und Gattungsunterschiede in Leonce und Lena, Dantons Tod und Lenz, in: Georg Büchner: Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe. Beiträge zu Text und Quellen, hg. von dems., Frankfurt a.M. 1987, S. 156–218, hier S. 209.

Das ist das eine Motiv von Büchners Teleologiekritik aus einer individualistischen Perspektive. Nahe liegt diese Interpretation insbesondere vor dem Hintergrund von Büchners Dramen und dem Erzählfragment *Lenz*, in denen einzelne geschundene und missbrauchte Figuren eine wichtige Rolle spielen und der Verlust ihrer Autonomie und Integrität durch äußere Eingriffe Thema ist – darunter auch sich wissenschaftlich gebender Eingriffe, wie etwa die Behandlung Woyzecks durch den Doktor im gleichnamigen Dramenfragment.

Daneben scheint sich Büchners Teleologiekritik auch aus einer Einsicht in die Autonomisierung des biotheoretischen Diskurses zu ergeben.⁴⁰ Mit dieser Einsicht ist eine Absage an die Inanspruchnahme der Naturwissenschaft für ein umfassendes Orientierungswissen verbunden. Zu einer solchen Orientierung trug die Teleologie, etwa im Rahmen der Physikotheologie des 17. und 18. Jahrhunderts, lange Zeit bei: als Sinnschema, das einen globalen Ordnungszusammenhang zwischen heterogenen Bereichen herstellte, wie in der Kette »die Pflanzen sind um der Tiere willen da und die Tiere um des Menschen willen«. Wenn dieser Sinnzusammenhang aufgelöst wird, stehen unverbundene Diskurse nebeneinander. Genau diesen Schritt vollzieht Büchner. Er demonstriert die Konsequenzen der Autonomisierung der naturwissenschaftlichen Erforschung des Lebens gegenüber dem Humanen, dem Sittlichen, also dem klassischen Lebenswissen. Büchners Ablehnung der Teleologie enthält mithin auch eine Einsicht in die Differenzierung der Diskurse des Lebens, in den Abschluss des naturwissenschaftlichen Wissens vom Leben gegenüber lebensweltlichen, ethisch-rechtlichen Bezügen. Ein paradigmatisches Beispiel dafür ist die *Woyzeck*-Szene im Hof des Professors, wo der Patient Woyzeck den Studenten als Anschauungsobjekt vorgeführt wird:

WOYZECK. Herr Doktor ich hab's Zittern.

DOKTOR. (*ganz erfreut*). Ei, Ei, schön Woyzeck. (*reibt sich die Hände. Er nimmt die Katze.*) Was seh ich meine Herrn, die neue Spezies Hasenlaus, eine schöne Spezies [...] (*die Katze läuft fort.*) [...] Meine Herren, sie können dafür was andres sehen, sehn sie der Mensch, seit einem Vierteljahr ißt er nichts als Erbsen, beackte sie die Wirkung, fühle sie einmal was ein ungleicher Puls, da, und die Augen.

WOYZECK. Herr Doktor es wird mir dunkel. (*Er setzt sich.*)

DOKTOR. Courage Woyzeck noch ein paar Tage, und dann ist's fertig, fühlen sie meine Herren fühlen sie. (*Sie betasten ihm Schläfe, Puls und Busen.*) à propos, Woyzeck,

⁴⁰ Vgl. Ludwig: »Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft« (wie Anm. 13), S. 39 u. 81.

beweg den Herren doch einmal die Ohre [...] So meine Herrn, das sind so Übergänge zum Esel, häufig auch in Folge weiblicher Erziehung, [...].⁴¹

In diesem Dialog, wenn man diesen Wortwechsel denn so nennen will, äußert Woyzeck ein unmittelbares Empfinden seines Leidens. Das Interesse des Doktors ist aber gar nicht auf dieses subjektive Empfinden gerichtet, sondern allein auf physiologische Reaktionen. Er thematisiert auch ohne Übergänge die verschiedenen Formen von Lebewesen: Von der Katze kommt er zur Laus, dann zu Woyzeck und von ihm wieder ganz schnell zum Esel, der mit den Ohren wackelt.⁴² Das Leben eines Menschen wird hier also als bloß kreatürliche Existenz, als nacktes Leben untersucht.

Protagonist des naturwissenschaftlichen Lebenswissens ist in dieser Szene ein von Ehrgeiz getriebener Wissenschaftler, dem es, ausgehend von seinen »unsterblichsten Experimente[n]«, um die eigene Unsterblichkeit geht (»ich werde unsterblich«).⁴³ Der Gegenstand auf der Bühne ist also die Wissenschaft vom Leben in ihren Prämissen (der Fixierung auf Experiment und Theorie), Protagonisten (denen es gelingt, ihren wissenschaftlichen Zielen alles andere unterzuordnen) und Probanden (die zu dehumanisierten Objekten werden).

Dargestellt wird auf diese Weise eine menschenverachtende biomedizinische Praxis im Dienste der Wissenschaft. Demonstriert wird damit die Eigengesetzlichkeit der Wissenschaftskultur, ihre Ablösung von humanistischen Vorstellungen, ein »Auseinanderdriften der naturwissenschaftlichen und der schönen Welt«.⁴⁴ Dargestellt ist aber nicht nur das Auseinanderdriften dieser zwei Welten, sondern auch ihr Zusammentreffen. Es werden Perspektiven des Lebenswissens zusammengeführt – nicht nach dem Modell der romantischen Naturphilosophie, geleitet von dem Gedanken einer harmonischen Einheit, sondern als krasses Aufeinanderprallen von unverbunden, nebeneinanderstehenden Perspektiven.

⁴¹ Georg Büchner: *Woyzeck* (1836) (Lesefassung von Werner R. Lehmann), in: Ders.: *Werke* (wie Anm. 33), S. 233–255, hier S. 251.

⁴² Vgl. Hubert Thüring: *Leben*, in: Büchner-Handbuch. *Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Roland Borgards und Harald Neumeyer, Stuttgart 2009, S. 209–217, hier S. 216.

⁴³ Georg Büchner: *Woyzeck* (1836) (Zweite Entwurfsstufe, H 2), in: Ders.: *Werke* (wie Anm. 33), S. 209–217, hier S. 214; vgl. zu diesem Aspekt Harald Neumeyer: »Hat er schon seine Erbsen gegessen?« Georg Büchners *Woyzeck* und die Ernährungsexperimente im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83 (2009), S. 218–245, hier S. 241.

⁴⁴ Ludwig: »Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft« (wie Anm. 13), S. 87; vgl. dazu auch S. 15.

Der Zynismus der an Woyzeck durchgeführten Experimente des »Doktors« – Woyzeck wird über Wochen einseitig mit Erbsen ernährt – wird noch dadurch unterstrichen, dass sie eigentlich gar nicht dessen Hauptforschungsgebiet betreffen. Das eigentliche Interesse des Doktors gilt den Fortpflanzungsweisen einzelliger Lebewesen und anderer »Infusorien«.⁴⁵ In keinem direkten Zusammenhang damit stehen die ernährungswissenschaftlichen Experimente an Woyzeck. Diese haben dagegen erhebliche biopolitische Bedeutung, nämlich im Hinblick auf die Rationalisierung der Verpflegung von Soldaten, indem statt Fleisch billigere und besser zu lagernde Nahrungsmittel wie Hülsenfrüchte verabreicht werden.⁴⁶ Ziel der Untersuchungen ist also ein klares biopolitisches Dispositiv, bei dem der für alles Leben grundlegende Prozess der Ernährung einer zentral gesteuerten Verwaltung und Regulation unterworfen wird. Büchners *Woyzeck* gilt damit als das literarische Werk, in dem die biopolitische Dimension »erstmal in der Literatur [...] konkrete Konturen annimmt«.⁴⁷

Auch wenn sie also nicht sein Hauptforschungsgebiet sind, hat sich der Doktor mit Enthusiasmus diesen Forschungen am Menschen verschrieben und erfreut sich an dem durch seine Experimente mitbedingten psychischen Ausnahmezustand des Patienten. Er betreibt die Medizin dementsprechend als ein auf Experimente gestütztes Wissenssystem, nicht als Heilkunst. Woyzeck ist gegenüber dieser Wissenschaft nicht Patient, sondern ein in Dienst genommenes, artikulationsschwaches Versuchskaninchen – sich selbst unbegreiflich, erniedrigt auf seine kreatürliche Existenz. Er wird zu einem der Wissenschaft unterworfenen *Fall*, als der er der Bestätigung einer wissenschaftlichen Hypothese dient (»Er ist ein interessanter Kasus, Subjekt Woyzeck«⁴⁸). Die Wissenschaft wird auf diese Weise in ihrer Eigenlogik und Selbstbezüglichkeit vorgeführt. Bezogen ist sie nicht auf das Wohl des Menschen, sondern auf eine »Theorie«, von der demonstrativ offenbleibt,

⁴⁵ Vgl. Udo Roth: Das Forschungsprogramm des Doktors in Georg Büchner »Woyzeck« unter besonderer Berücksichtigung von H2,6, in: Georg Büchner Jahrbuch 8 (1990–1994), S. 254–278, hier S. 276f.

⁴⁶ Vgl. Alfons Glück: Der Menschenversuch. Die Rolle der Wissenschaft in Georg Büchners »Woyzeck«, in: Georg Büchner Jahrbuch 5 (1985), S. 139–182; Neumeyer: »Hat er schon seine Erbsen gegessen?« (wie Anm. 43).

⁴⁷ Thüring: Leben (wie Anm. 42), S. 214; vgl. auch Sarah Miriam Pritz: Biopolitik im Werk Georg Büchners. Möglichkeiten und Grenzen einer modernen Form der Macht, Saarbrücken 2012, S. 8 u. 110.

⁴⁸ Büchner: Woyzeck (wie Anm. 41), S. 243.

worin sie überhaupt besteht und mit welcher »Revolution« ihre Bestätigung verbunden wäre.⁴⁹

Im *Woyzeck* wird also ein ganz anderes Modell der Begegnung von Wissenschaft und Lebenswelt vorgeführt als in den romantisch-idealisierenden Entwürfen der Jahrhundertwende. An die Stelle des Ideals der Einheit und Einheitlichkeit eines Seienden tritt die Erfahrung der Entfremdung, der Vereinzelung von unverbundenen Perspektiven. Das Ausbleiben einer Erfahrung der Resonanz mit der Natur äußert sich im *Woyzeck* auch in der Lebenswelt selbst, besonders drastisch im Märchen der Großmutter, in dem der Mond als ein »Stück faul Holz« erscheint.⁵⁰ Von einer Korrespondenz des Individuums mit kosmischen Ereignissen und einer daraus folgenden sinnstiftenden Orientierung ist dies weit entfernt. Dargestellt ist vielmehr das Auseinanderfallen der Welt in unvermittelt nebeneinanderstehende Perspektiven, die Fragmentierung des Daseins oder – wie im Falle von *Lenz* – eine psychische Dynamik, die sich gegen das Subjekt selbst richtet.

Büchners dissoziierendes Darstellungsverfahren im *Woyzeck* und anderen literarischen Werken steht allerdings in einem gewissen Widerspruch zu seinen naturwissenschaftlichen Abhandlungen, in denen er immer wieder affirmativ an die organologische Tradition anschließt, an Herder und Goethe, zum Teil auch an die romantischen Naturphilosophen, insofern sie nach einer Kontinuität der Formen suchen und diese in ihrer harmonischen Einheit beschreiben. In der »philosophischen« Ansicht, die Büchner gegenüber der »teleologischen Methode« in seiner Probevorlesung ausdrücklich verteidigt, geht es darum, das Dasein eines Individuums als »Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt«⁵¹ zu betrachten.

Bei Büchner lässt sich also ein Nebeneinander und ein Aufeinanderprallen von klassischen, auf Harmonie und Ganzheitlichkeit gerichteten Motiven und modernen, die Fragmentierung betonenden Vorstellungen beobachten.⁵² Beschrieben wird dies als bedauerliche Diskrepanz und Dissonanz

⁴⁹ Vgl. Burghard Dedner: Georg Büchner: *Woyzeck*. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 2005, S. 183–188, hier S. 183; Neumeyer: »Hat er schon seine Erbsen gegessen?« (wie Anm. 43), S. 240.

⁵⁰ Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 41), S. 252.

⁵¹ Büchner: Probevorlesung (wie Anm. 33), S. 260.

⁵² Dies wurde vielfach festgestellt, so schon 1946 von Hans Mayer: »In der Gesellschaft sieht Büchner nur den Einzelmenschen und seinen Schmerz, nur Chaos und Unordnung; vor ihr verspürt er die Revolte des Hasses und des Mitleids. In der Natur aber spürt er Ordnung und Plan und Harmonie. Hier sieht und sucht er die Bindung, die er im Bereich der

zwischen einem radikalen Blick auf die Gesellschaft und einem konservativen Blick auf die Natur.⁵³ Die literarischen Texte arbeiten an der Auflösung des organologischen Paradigmas, das Vorstellungen von Ganzheit und Geschlossenheit der Formen verpflichtet ist, an dem Büchner in seinen naturwissenschaftlichen Schriften gerade festhält.

V. Von der Trennung des Lebenswissens zur Konfrontation seiner Teile

Ungeachtet dieser Diskrepanz in den literarischen und naturwissenschaftlichen Schriften finden sich bei Büchner aber auch Begriffe, die für beide Bereiche gleichermaßen leitend sind. Dazu gehört auch der Begriff des Lebens, den Büchner für die Natur ebenso wie für die Kunst reklamiert. In *Lenz* formuliert er explizit die Forderung nach Lebendigkeit in Kunstsachen:

Ich verlange in allem [d.h. in allen Werken der Kunst] Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen.⁵⁴

Dieser Forderung nach »Leben« gegenüber gibt Büchner die klassische Orientierung an der Schönheit als sekundär aus. Das Geschaffene kann auch hässlich sein, wenn es nur lebendig ist.

Eine Form der Lebendigkeit des Geschaffenen bei Büchner besteht darin, dass dasjenige zusammengeführt wird, was sich in der Differenzierung und Autonomisierung der Disziplinen getrennt hat.⁵⁵ Vorgeführt wird ein konkreter Kontext, in dem sich die disziplinar und lebensweltlich ausdifferenzierten biologischen, ethischen, juristischen und ökonomischen Fragen wieder begegnen, ein »clash of discourses«.⁵⁶ Das Zusammentreffen der differenzierten Logiken erfolgt in einer konkreten Situation, in der sie alle

Gesellschaft nicht kennt und (verächtlich oder resigniert) verlacht.« Hans Mayer: *Georg Büchner und seine Zeit*, Wiesbaden 1946, S. 371.

⁵³ Vgl. John Reddick: *The shattered whole: Georg Büchner and »Naturphilosophies*, in: *Romanticism and the Sciences*, hg. von Andrew Cunningham und Nicholas Jardine, Cambridge 1990, S. 322–340, hier S. 328.

⁵⁴ Georg Büchner: *Lenz* (1835), in: Ders.: *Werke* (wie Anm. 33), S. 137–158, hier S. 144.

⁵⁵ Vgl. Thüring: *Leben* (wie Anm. 42), S. 216; Pritz: *Biopolitik* (wie Anm. 47), S. 111ff.

⁵⁶ Nicolas Pethes: »Viehdummes Individuum«, »unsterbliche Experimente«. *Elements of a cultural history of human experimentation in Georg Büchner's dramatic case study Woyzeck*, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 98 (2006), S. 68–82, hier S. 72.

tatsächlich miteinander verschränkt vorliegen. Aus dieser Verschränkung im Konkreten erwächst ein Problemdruck, der aus der Sicht der einen (etwa der naturwissenschaftlichen) Perspektive noch nicht vorhanden ist. Im Konkreten offenbart sich damit die immanente Interdisziplinarität der Phänomene des Lebenswissens.

Büchners Lebenswissen enthält also neben der Demonstration einer Trennungsgeschichte zugleich die Konfrontation der heterogenen Logiken des Lebenswissens in einem konkreten Fall. In diesem konkreten Kontext gelangen die Felder wieder in Kontakt miteinander, die sich auf wissenschaftlicher, theoretisch-abstrakter Ebene gegeneinander differenziert haben. In den Konstellationen der Praxisfragen verschränkt sich das disziplinär differenzierte und autonomisierte Wissen wieder im Konkreten zu einer Einheit – so dass überhaupt erst hier von *Lebenswissen* im eigentlichen holistischen Sinne gesprochen werden kann.

Die Literatur ist offenbar ein sehr geeignetes Medium zur Darstellung dieses in sich heterogenen, jeweils konkreten Lebenswissens. Ihre Aufgabe kann es dabei nicht sein, einen Eindruck vom »frischen grünen Leben« als einem »Naturleben, das wir unmittelbar wahrnehmen«, zu geben, wie es Büchner in seiner naturwissenschaftlichen Probevorlesung formuliert.⁵⁷ Das Verfahren der Literatur ist es vielmehr, die Heterogenität und zugleich existenzielle Verbundenheit des in unterschiedlichste Diskurse eingebundenen, partikulären Wissens vom Leben vorzuführen. Dies erfolgt bei Büchner im Modus einer Beobachtung zweiter Ordnung: Auf der Bühne wird eine wissenschaftliche Beobachtungssituation ausgestellt, mit dem Zuschauer als Beobachter des beobachtenden Wissenschaftlers.⁵⁸ Die Aufführung auf der Bühne macht sichtbar, »was im wissenschaftlichen Verzeichnis neutraler Datenreihen zum Verschwinden gebracht ist – de[n] fortschreitende[n] Deformationsprozess des Probanden«.⁵⁹ Durch die unversöhnliche Konfrontation auf der Bühne wird es dem Zuschauer überlassen, den gesamten Komplex von miteinander verschränkten Diskursen zu überblicken und zu beurteilen.

Die Literatur fungiert hier also nicht nur als Rezeptionsmedium von Wissenschaft, die Wissenschaft wird durch sie nicht nur ausgestellt, sondern zugleich kontextualisiert, in ihren brutalen sozialen Konsequenzen vorgeführt. Über diese Kontextualisierung übt die Literatur potenziell eine Rück-

⁵⁷ Büchner: Probevorlesung (wie Anm. 33), S. 260.

⁵⁸ Vgl. Pethes: »Vieh dummes Individuum« (wie Anm. 56), S. 80; Neumeyer: »Hat er schon seine Erbsen gegessen?« (wie Anm. 43), S. 242f.

⁵⁹ Neumeyer: »Hat er schon seine Erbsen gegessen?« (wie Anm. 43), S. 245.

wirkung auf die Wissenschaft aus.⁶⁰ Indem sie im konkreten Fall »über die theoretische Grenzenlosigkeit des Erforschbaren und über das ethische Skandalon eines Wissenwollens um jeden Preis« informiert, artikuliert sie »poetische Wissenschaftsskepsis«.⁶¹ Die Poesie stiftet den Raum des Zusammenhangs der Diskurse, in dem die sozialen und menschlichen Kosten der Autonomisierung von Wissenschaft, also der Entfaltung der Eigenlogik einzelner kultureller Bereiche, in aller Deutlichkeit sichtbar werden. Die Konfrontation der differenzierten Teile des Lebenswissens bei Büchner liefert somit ein Beispiel für die eigentliche Leistung der modernen Literatur, wie sie Michel Foucault sieht, nämlich das zur Darstellung zu bringen, »was am schwierigsten zu erkennen ist« und »sich am schlechtesten sagen und zeigen lässt«⁶² – in diesem Fall deshalb, weil es von den wissenschaftlichen Diskursen separiert wurde. Offensichtlich ist im Lebenswissen seine intrinsische Heterogenität, die Herkunft seiner Teile aus disziplinär differenzierten Diskursen; schwierig zu erkennen und darzustellen ist die Einheit dieses fragmentierten Wissens vom Leben.

⁶⁰ Vgl. Nicolas Pethes: Poetik/Wissen. Konzeptionen eines problematischen Transfers, in: *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, hg. von Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann, Würzburg 2004, S. 341–372, hier S. 353 u. 356f.

⁶¹ Werner Frick: »Und sehe, daß wir nichts wissen können ...«. Poetische Wissenschaftsskepsis bei Goethe, Kleist und Büchner, in: *Scientia Poetica. Literatur und Naturwissenschaft*, hg. von Norbert Elsner und Werner Frick, Göttingen 2004, S. 243–272, hier S. 269.

⁶² Zit. nach: Hubert Thüring: *Das neue Leben. Studien zu Literatur und Biopolitik 1750–1938*, Paderborn 2012, S. 33.

»Ändert sich nicht alles um uns herum? Ändern wir uns nicht selbst?«

Zum Verhältnis von Leben, Zeit und Gegenwart um 1770

I.

Tempora mutantur, et nos mutamur in ipsis – die Zeiten ändern sich und wir uns in ihnen – so lautet ein lateinisches Sprichwort, das seit dem 16. Jahrhundert häufig zitiert wird. Es steht zwar in loser Anlehnung an eine Aussage Ovids in dessen berühmtem naturphilosophischen 15. Buch seiner *Metamorphosen*,¹ wird aber in der Frühen Neuzeit entweder im theologischen Kontext verwendet oder dazu gebraucht, um auf Veränderungen bzw. den Verfall der Sitten zu verweisen, oft in apologetischer Absicht desjenigen, der sich auf das Sprichwort beruft.² Dass die Zeiten sich ändern, ist also ein altes Ar-

¹ »Omnia mutantur, nihil interit.« (»Alles verändert sich, nichts geht unter.«) Ovid: *Metamorphosen*. Lateinisch / Deutsch, übers. und hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, S. 800f.

² So schreibt Gottfried Schultze in seiner *Welt-Beschreibung* (1679) im Vorwort an den Leser: »So nun etwa einer oder der ander in andern Chroniken / Historien-Büchern / und Ländern / von den Sitten / anders / alß hierin berührt / selbst gelesen / oder gesehen / der muß dabey das alte Dictum, *Tempora mutantur & nos mutamur in ipsis* beobachten / auch zusehen / wie man die Sitten alltäglich endere / denn / es kombt wol / was vor alters gebräuchlich gewesen / sich heute zutage nicht practiciren lasset / dagegen /was bei ihnen übel ausgeschlagen / hie zu zeiten wolgeräht / darumb das treffliche Kunst Stücklein Καίρῳ λατρεύειν [Sich in die Zeit zu schicken] man nicht vergessen sol.« Gottfried Schultzens neu-augirte Welt-Beschreibung / Darinn Aller Käyserthümer / Königreichen / Republicken / und der gantzen Welt / Religion / Sitten und Gebräuche; Auch Aller Päbste / Käyser / Könige / und Fürsten auff einander ergangene Succession fein ordentlich und kürztlich begriffen, Franckfurt a.M. 1679, S. 4. In Lessings *Der junge Gelehrte* (1747) ist es der Vater, der das Sprichwort zitiert, um seinem Sohn gegenüber zu begründen, warum er vor dem Studium gelehrten Fleiß fordert und danach vor zu viel Gelehrsamkeit warnt: »Chrysander: ›Tempora mutantur‹ mein Sohn – Damis: ›Tempora mutantur?‹ Ich bitte Sie, legen Sie doch die Vorurteile des Pöbels ab. Die Zeiten ändern sich nicht. Denn lassen Sie uns einmal sehen: was ist die Zeit? – Chrysander: Schweig! Die Zeit ist ein Ding, das ich mir mit deinem unnützen Geplauder nicht will verderben lassen. Meine damaligen Vorschriften waren nach dem damaligen Maße deiner Erfahrung und deines Verstandes eingerichtet.« Gotthold Ephraim Lessing: *Der junge Gelehrte*, in: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Wilfried Barner u.a., Bd. 1: *Werke 1743–1750*, hg. von Jürgen Stenzel, Frankfurt a.M. 1989, S. 139–237, hier S. 146.

gument und – dafür spricht die Form des Sprichworts – selbst nichts Neues. Wie und mit welcher Tiefendimension, mit welcher Reichweite und in welchem Kontext es allerdings *als Argument* eingesetzt wird, das ändert sich durchaus erheblich, und zwar in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch die Bezugnahme auf solche Veränderungen, die das Leben und seine biologischen und seine sozialen *Bedingungen* betreffen.

In Baron d'Holbachs 1770 erschienenem Buch *Das System der Natur* ist die Diagnose der permanenten Veränderung auf die raumzeitlichen Bedingungen des physischen Lebens bezogen. Es ändern sich nicht einfach die Sitten und Gebräuche, es ändern sich die grundlegenden Voraussetzungen, die das Leben in den jeweiligen Formen allererst möglich machen. Sowohl die Erde als notwendige *Umwelt* des Menschen als auch der Mensch, als das *Produkt* dieser Umwelt, sind in der radikal atheistischen Perspektive Holbachs dem Zufall von Raum und Zeit unterworfen – und nicht Gottes Schöpfungsplan.³ Holbach schreibt:

So scheint uns alles zu der Annahme zu berechtigen, daß die menschliche Gattung ein unserm Erdball in *der* Lage eigentümliches Produkt ist, in der er sich befindet, und daß, wenn diese Lage verändert würde, sich die menschliche Gattung verändern würde oder verschwinden müßte [...].⁴

³ Vgl. hierzu Johannes F. Lehmann: Welt als *Umwelt*: zur ästhetischen Erfindung eines wissenschaftlichen Konzepts bei Diderot, Goethe und Büchner. Erscheint in: Milieu. Umgebungswissen, hg. von Florian Huber und Christina Wessely. Die ältere, theologisch fundierte Ansicht von der Unveränderbarkeit der Welt formuliert Lessing in seiner als Schüler verfassten *Glückwünschungsrede auf 1743*: »Niemand leugnet, daß Gott der Schöpfer dieser Welt sei; niemand leugnet, daß Gott die Welt sehr gut erschaffen habe; [...] Hat aber die Welt in ihrer Art die größte Vollkommenheit, so werde ich ohne Bedenken sagen können, daß alles was in der Welt zugleich ist und aufeinander folgt, mit einander übereinstimmen müsse; und daß die Welt, so lange sie nach des Schöpfers Willen Welt bleiben soll, keine Hauptveränderung leiden könne.« Gotthold Ephraim Lessing: Glückwünschungsrede auf 1743. Bei dem Eintritt des 1743sten Jahres, von der Gleichheit eines Jahres mit dem Andern, in: Ders.: Werke, Bd. 1 (wie Anm. 2), S. 9–18, hier S. 11.

⁴ Paul Thiry d'Holbach: *System der Natur oder von den Gesetzen der physischen und der moralischen Welt*. Übers. von Fritz-Georg Voigt, Frankfurt a.M. 1978, S. 78. Das Buch erschien unter falschem Autornamen: *Système de la nature. Première partie. Ou Des loix du monde physique & du monde moral*. Par M. Mirabaud, Londres 1770. Vgl. ebd., S. 84: »Ainsi tout semble nous autoriser à conjecturer que l'espece humaine est une production propre à notre globe, dans la position où il se trouve, & que cette position venant à changer, l'espece humaine changeroit, ou seroit forcée de disparaître, vû qu'il n'y a que ce qui peut se coordonner avec le tout, ou s'enchaîner avec lui, qui puisse subsister.«

Und weiter:

Wenn wir also Veränderungen in der Lage unseres Erdballs annehmen, so unterschied sich vielleicht der ursprüngliche Mensch mehr vom heutigen Menschen als der Vierfüßler vom Insekt. So kann der Mensch ebenso wie alles, was auf unserem Erdball und allen anderen Himmelskörpern existiert, als in einem fortwährenden Wechsel befindlich angesehen werden. So ist uns der Endpunkt der Existenz des Menschen ebenso unbekannt und gleichgültig wie der Anfang. So ist es nicht widersinnig, zu glauben, daß die Gattungen sich unaufhörlich verändern, und wir können unmöglich wissen, was aus ihnen werden wird, noch was sie gewesen sind.⁵

Der Mensch und alle anderen lebenden Organismen sind das *Produkt* von *Lagen* (*positions*), die räumlich und zeitlich variieren und die einen unendlichen Prozess von Veränderungen plausibilisieren, dem auch die Gattungen des Lebens selbst unterworfen sind. In diesem fundamentalen Sinne ist es gemeint, wenn Holbach das alte lateinische Zitat auf Französisch reformuliert: »Ändert sich nicht alles um uns herum? Ändern wir uns nicht selbst?«⁶ Die Blasphemie einer solchen Inanspruchnahme so gewaltiger Zeiträume und die damit verbundene Leugnung der Schöpfung (mit ihrer Gesamtdauer von 6000 Jahren) und der Konstanz der Arten zugunsten der Möglichkeit evolutionärer Entwicklungen⁷ hatte bereits ein Jahr zuvor Diderot in seinem *Rêve de d'Alembert* begangen.⁸ Während Holbachs Buch nach seinem

⁵ Holbach: System (wie Anm. 4), S. 79; [Holbach]: Système (wie Anm. 4), S. 85: »En supposant donc des changemens dans la position de notre globe, l'homme primitif différoit, peut-être, plus de l'homme actuel, que le quadrupede ne differe de l'insecte. Ainsi l'homme, de même que tout ce qui existe sur notre globe & dans tous les autres, peut être regardé comme dans une vicissitude continuelle. Ainsi le dernier terme de l'existence de l'homme, nous est aussi inconnu & aussi indifférent que le premier. Ainsi il n'y a nulle contradiction à croire que les especes varient sans cesse, & il nous est aussi impossible de sçavoir ce qu'elles deviendront, que de sçavoir ce qu'elles ont été.«

⁶ Holbach: System (wie Anm. 4), S. 80; [Holbach]: Système (wie Anm. 4), S. 86: »Tout ne change-t-il pas autour de nous? Ne changeons-nous pas nous-mêmes?« Entsprechend kommt das korrespondierende Zitat Ovids (*Omnia mutantur etc.*) mit der naturphilosophischen Theorie des permanenten Wandels der Natur und aller Lebensformen bei Holbach in vollem materialistischen Sinne wieder zu seinem Recht. Vgl. Holbachs Anmerkung 10, ebd., S. 619.

⁷ Belege zur biblischen Zeitrechnung und Geschichtskonstruktion in der Frühen Neuzeit bei Achim Landwehr: Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 2014, S. 47–89. Siehe auch Helmut Zedelmaier: Der Anfang der Geschichte. Studien zur Ursprungsdebatte im 18. Jahrhundert, Hamburg 2003.

⁸ Denis Diderot: Le Rêve de d'Alembert, in: Ders.: Œuvres complètes, publ. par Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Verlot, Paris 1975ff., tome XVII: Le Rêve de d'Alembert. Édition H. Dieckmann et J. Varloot, Paris 1987, S. 115–194. Ich zitiere die deutsche Übersetzung: Denis Diderot: Gespräche mit d'Alembert, in: Ders.: Über die Natur, hg.

Erscheinen sogleich verboten wurde, verzichtete Diderot auf die Publikation seines Textes, in dem man etwa folgenden Satz daher erst 1830 gedruckt lesen konnte:

Warum bin ich so? Weil ich so werden mußte ... Hier allerdings, aber anderswo? Am Pol, unter dem Äquator, auf dem Saturn? ... Wenn schon eine Entfernung von einigen tausend Meilen meine Art verändert: was wird dann ein Zwischenraum von einigen tausend Erddurchmessern bewirken? ... Und wenn alles ein allgemeiner Strom ist, wie ihn mir das Schauspiel des Universums überall zeigt: was werden dann hier und anderswo *die Dauer und die Wandlung einiger Millionen Jahrhunderte nicht alles hervorbringen?*⁹

Die Welt als Ort von Möglichkeitsbedingungen zu betrachten, die selbst andauernder Veränderung unterworfen sind, und das Leben bzw. die Lebewesen als das Produkt dieser sich zeitlich verändernden Bedingungen, das wird seit Mitte des 18. Jahrhunderts in verschiedenen Kontexten auch auf die *sozialen Bedingungen* des Lebens übertragen. Rousseau formuliert es als Begründung für sein Unternehmen, die Prinzipien der Erziehung radikal zu verändern: »Die Verhältnisse ändern sich ständig, der Geist des Jahrhunderts ist unruhig und stürzt von Generation zu Generation alles um.«¹⁰ Es geht hier also nicht um den sprichwörtlichen Verweis auf die Veränderung der Zeiten und Sitten als Rechtfertigung vergangenen Handelns, sondern um ein Argument zur Begründung von Innovationen. Rousseau folgert aus der Tatsache einer sich permanent verändernden sozialen Umwelt, dass der Mensch nicht für einen bestimmten Platz, Stand oder Beruf erzogen werden kann, sondern als ganzer Mensch für alle möglichen Fälle und Rollen, denn, so Rousseau wörtlich, »Leben ist ein Beruf, den ich ihn lehren will.«¹¹ »Vivre est le métier que je lui veux apprendre.«¹² Leben impliziert damit die

und mit einem Essay von Jochen Köhler, aus dem Französischen von Theodor Lücke, Frankfurt a.M. 1989, S. 67–143, hier S. 94.

⁹ Ebd., S. 96f. (Herv. J.L.) Auf S. 97, weiter unten, heißt es: »Ich bin nur deshalb so, weil ich so werden mußte, verändern Sie das Ganze, so verändern Sie notwendig auch mich.«

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau: *Emil oder Über die Erziehung*, in neuer dt. Fassung besorgt von Ludwig Schmidts, 10. Auflage, Paderborn/Wien/Zürich 1991, S. 15. »Mais, vu la mobilité des choses humaines, vu l'esprit inquiet & remuant de ce siècle qui bouleverse tout à chaque génération, peut-on concevoir une méthode plus insensée que d'élever un enfant comme n'ayant jamais à sortir de sa chambre, comme devant être sans cesse entouré de ses gens?« Jean-Jacques Rousseau: *Émile ou De l'éducation*. Introduction, bibliographie, notes, et index analytique par François et Pierre Richard, Paris 1964, S. 13.

¹¹ Rousseau: *Emil* (wie Anm. 10), S. 14. Hervorhebung von mir.

¹² Rousseau: *Émile* (wie Anm. 10), S. 12. Die Emphase des Lebens formuliert Rousseau auch vor dem Hintergrund des Todes: »Il s'agit moins de l'empêcher de mourir que de le faire vivre. Vivre, ce n'est pas respirer, c'est agir; c'est faire usage de nos organes, de

Fähigkeit, sich an sich immer verändernde Umstände anzupassen. Leben heißt, immer gegenwärtig sein zu können. In Rousseaus Überlegungen zur Erziehung künftiger Generationen spielt daher die ›Gegenwart‹ eine zentrale Rolle. Zum einen weil die Erziehung für künftige Gegenwarten vorbereiten soll, zum anderen weil Lernen nach Rousseau nur als Prozess *in der Gegenwart*, nämlich als konkrete und reale Gegenwartserfahrung möglich ist. Der Zögling soll nicht abstrakt lernen, was die Generationen vor ihm gelernt haben, sondern er soll lernen, jeweils das zu bewältigen, was die jeweilige Gegenwart von ihm verlangt.¹³

Jene Ausgangsbeobachtung, dass die Welt, als Sphäre von Bedingungen, in ständigem Wandel begriffen sei, erscheint auch bei Diderot als Argument für eine Reform. In seiner dramentheoretischen Reformschrift *Entretiens sur le fils naturel* heißt es: »Bedenken Sie, daß täglich neue Stände entstehen.«¹⁴ »Songez qu'il se forme tous les jours des conditions nouvelles.«¹⁵ Die *conditions*, die, wie Lessing hier ganz richtig übersetzt, Stände der Gesellschaft,¹⁶ sind in Bewegung, d.h. in Entwicklung – und *deshalb* soll das Theater, indem es seine Stoffe nicht aus dem endlichen Reservoir der Charaktere, sondern aus den unendlichen sich verändernder ›Conditions‹ schöpft, eben diese Veränderungen selbst zum Gegenstand der Darstellung machen – es soll die

nos sens, de nos facultés, de toutes les parties de nous-mêmes, qui nous donnent le sentiment de notre existence. L'homme qui a le plus vécu n'est pas celui qui a compté le plus d'années, mais celui qui a le plus senti la vie. Tel s'est fait enterrer à cent ans, qui mourut dès sa naissance. Il eût gagné d'aller au tombeau dans sa jeunesse, s'il eût vécu du moins jusqu'à ce temps là.« Ebd., S. 13.

¹³ »Ein Erwachsener muß vieles wissen, dessen Nutzen ein Kind noch nicht einsehen kann. [...] Bemüht euch, das Kind zu lehren, was seinem Alter nützlich ist, und ihr werdet sehen, daß seine Zeit mehr als ausgefüllt ist. [...]. Aber wird dann noch Zeit sein, das zu lernen, was man wissen muß, wenn der Augenblick gekommen ist, sein Wissen auch anzuwenden? Ich weiß es nicht. Was ich aber weiß, ist, daß es unmöglich ist, es früher zu lernen.« Rousseau: *Emil* (wie Anm. 10), S. 173.

¹⁴ Denis Diderot: Unterredungen über den natürlichen Sohn, in: Ders., Lessing: *Das Theater des Herrn Diderot*, Stuttgart 1986, S. 81–179, hier S. 159.

¹⁵ Denis Diderot: *Entretiens sur le fils naturel*, in: Ders.: *Œuvres esthétiques. Textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes* par Paul Vernière, Paris 1968, S. 154.

¹⁶ Am Begriff der *conditions* bzw. der *états* hängt die gesamte Wirklichkeit des Sozialen, die Geburt, die Rechte und Pflichten, die Ausbildung, die Tätigkeiten/Berufe, die familialen Beziehungen, die Ökonomie, die Reproduktion der Familie und des Staates, das ganze soziale ›Leben‹, das sich permanent verändert. Zum komplexen Verhältnis von genealogischen und ökonomischen Aspekten bei der Differenzierung der ›Stände‹ in der Frühen Neuzeit siehe Heinrich Bosse: *Gelehrte und Gebildete – die Kinder des 1. Standes*, in: Ders.: *Bildungsrevolution 1770–1830*, hg. mit einem Gespräch von Nacim Ghanbari, Heidelberg 2012, S. 327–350.

Zeit der Gegenwart vergegenwärtigen. Der gesamte apparative Aspekt der Theaterreform Diderots, die Gewinnung der Bühne als Raum der Darstellung, das Ensemblespiel und vor allem die sogenannte vierte Wand,¹⁷ lässt sich so als Effekt einer reflexiven Verzeitlichung verstehen, einer Reflexion auf den Menschen als Produkt seiner zeitlichen, je gegenwärtigen Bedingungen, deren konstitutiver Zusammenhang beobachtet werden soll.¹⁸ Die Sichtbarmachung dieses Zusammenhangs aus Bedingungen und Formen verfolgt Diderot über die soziale (und familiäre) Sphäre hinaus wiederum bis ins Biologische: Jeder lebende Organismus, so sagt es Diderot in seinem *Essai sur la peinture*, wird durch die Notwendigkeit, sich zu erhalten und sich fortzupflanzen, auf spezifische Weise geformt und verformt – und diese »Difformitäten« – als die Spuren der Tatsache, dass das Leben nie jenseits der es ermöglichenden Bedingungen gedacht werden kann, nie jenseits der Zeit – schreiben sich in seinen Körper ein.¹⁹ Von dieser biologischen Einsicht in das notwendig bedingende Verhältnis von Lebewesen und Umwelt gelangt Diderot wiederum zu den Ständen bzw. den sozialen Unterschieden, die aufgrund des verschiedenen Alters und der verschiedenen Beanspruchung des Körpers bei der Arbeit auch selbst biologische Unterschiede sind.²⁰ Statt nach den akademischen Konventionen zu zeichnen, sollten die Maler die biologisch-soziale Vielfalt der gegenwärtigen Menschen beobachten, »Personen von verschiedenem Alter und Geschlecht, aus allen Ständen [*conditions*] der Gesellschaft genommen, genug, alle Arten von Naturen.«²¹

¹⁷ Vgl. Johannes F. Lehmann: Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing, Freiburg i.Br. 2000.

¹⁸ Dabei ist der Hausvater, dem Diderot bekanntlich selbst ein Drama gewidmet hat, gerade deshalb ein so interessanter Stand, weil er im Schnittpunkt der sozialen Differenzierung durch Stände selbst steht – und an ihm der soziale Wandel daher besonders sinnfällig wird: »Le père de famille! Quel sujet, dans un siècle tel que le nôtre, où il ne paraît pas qu'on ait la moindre idée de ce que c'est qu'un père de famille!« Diderot: *Entretiens* (wie Anm. 15), S. 154.

¹⁹ Vgl. Denis Diderot: Versuch über die Malerei, in: Ders.: *Ästhetische Schriften*, hg. von Friedrich Bassenge, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1968, 1. Bd., S. 635–694, hier S. 636. Diderot spricht von der »geheimen Verbindung« und »notwendigen Verkettungen dieser Difformitäten.«

²⁰ »Ich habe niemals gehört, daß man eine Figur übel gezeichnet nenne, wenn sie ihre äußere Organisation deutlich sehen läßt, wenn das Alter, die Gewohnheit und die Leichtigkeit, tägliche Beschäftigungen [*fonctions*] auszuüben, wohl ausgedrückt ist. Diese Beschäftigungen bestimmen die vollkommene Größe der Figur, die Proportion jedes Gliedes und des Ganzen: daher sehe ich das Kind entspringen, den erwachsenen Mann und den Greis, den wilden sowie den gebildeten Menschen, den Geschäftsmann [*magistrat*], den Soldaten und den Lastträger.« Ebd., S. 637.

²¹ Ebd., S. 641.

Mit dem Blick auf alle Arten von Naturen geht es Diderot – gleichsam als Biologe des Sozialen – darum, die notwendigen Bedingungen der Möglichkeit des Lebens, wie sie gegenwärtig sichtbar sind, mit zum Gegenstand der Kunst zu machen.²² Eine solche Kunst, die nicht von der Akademie ausgeht, sondern vom ›Leben‹, heißt wenig später Kunst des Genies. Das poetische Genie, wie es seit 1770 auf das ›Leben‹ in Opposition zu Rhetorik, ›Schrift‹ und gelehrter Überlieferung bezogen wird, wird zugleich durch die ihm zugesprochene »Momentaneität«,²³ nämlich die Fähigkeit, sich in der Gegenwart auf die ›Gegenwart‹ zu beziehen, konturiert. Auf diesen Zusammenhang von Gegenwart, Genie und ›Leben‹ komme ich am Ende noch einmal ausführlich zurück.

II.

Das Theater als Medium, das die sozialen Veränderungen, die Stände, d.h. die *conditions* als die zeitlichen Bedingungen des *Lebens* darstellen soll und mit ihnen die Zeit der Gegenwart, das ist der Impuls, den Mercier und Herder sowie die Stürmer und Dränger, und hier vor allem Lenz, von Diderot aufgenommen haben. Besonders deutlich formuliert das Louis-Sébastien Mercier in seinem Buch *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique* (1773), zu dessen deutscher Übersetzung von 1776 der junge Goethe einen Anhang aus seiner Brieftasche beigesteuert hat. Mercier schreibt: »Der Mensch, der durch Regierungsformen, Gesetze, Gewohnheiten modificirt wird, wird zum ganz andren Wesen als er erst war. Folglich müssen auch die alten Regeln des Geschmacks sich ändern, und sich den neuen Gewohnheiten, den neuen Begriffen anpassen lassen.«²⁴

Der Mensch wird – mit und durch die Zeit – zum ganz anderen Wesen als er war! Auch hier also, in der Sphäre des Sozialen, erscheint jener Gedanke, der die Zeit als Formationskraft reflektiert. Daraus wiederum folgt, dass

²² Vgl. Denis Diderot: Aus dem Salon von 1767, in: Ders.: Ästhetische Schriften (wie Anm. 19), 2. Bd., S. 14–16.

²³ Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, Vierter Versuch, Leipzig/Winterthur 1778, S. 82. Für diesen Hinweis danke ich Peter Schnyder.

²⁴ [Louis Sébastien Mercier]: Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen [von Heinrich Leopold Wagner]. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1776, mit einem Nachwort von Peter Pfaff, Heidelberg 1967, S. 199.

der Schriftsteller Zeitgenosse sein soll und nicht Gelehrter, dass er sich für das Leben seiner Gegenwart interessieren soll. Nur so könne dem Drama ein »Karakter von Nützlichkeit für die Gegenwart«²⁵ eingeprägt werden. Mercier fordert in diesem Sinne die Beobachtung und die Darstellung der Gegenwart:

Man hat die Alten studirt, und hat wohl daran gethan; aber bey ihnen wird man keine detaillirte Kenntniß der jetzigen Menschen finden. Neue Generationen haben in diese moralische Existenz, in diesen Protheus, der, indem er entschlüpft, alle Gestalten annimmt, große Veränderungen gebracht.²⁶

Daraus wiederum folgt der Imperativ, die Darstellung der eigenen Gegenwart an einem erkennbaren Zeitindex auszurichten. Es heißt weiter: »Ich will schlechterdings erkennen können, in welchem Jahr er [der Schriftsteller] sein Werk verfertigt hat.« Und Mercier fährt fort: Ich will, dass der Schriftsteller »das Interesse des Augenblicks, in dem er schreibt, nicht aus der Acht lasse; ich will einen Widerschein von den Geschäften, die die Nation in Bewegung setzen, bey ihm entdecken; ich will einen Mann hören, der mit dem, was um ihn herum vorgeht, bekannt«²⁷ ist. Der hier deutlich werdende Zusammenhang zwischen einem zeitlichen Verständnis von Gegenwart und ihrer Darstellung als die bedingende Umwelt der jetzt Lebenden findet sich auch in den Programmatiken von Herder, Lenz und Goethe.

Sowohl biologisch (nach Holbach/Diderot) als auch sozial (nach Rousseau/Diderot/Mercier) ist der Mensch ein Proteus, der – je nach seinen zeitlichen Bedingungen – ein ganz anderer wird. Im Begriff des Lebens, wie er bei den französischen Materialisten jenseits der präformierten Schöpfungsordnung gedacht wird, als kontingente, selbstbewegliche und evolutionäre Dynamik, und wie er in den Theorien der Epigenese sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchsetzt,²⁸ spielt die Zeit, und hier insbesondere die Zeit

²⁵ Ebd. Im französischen Original heißt es: »Il reste à imprimer au Drame un caractère d'utilité présente [...]« [Louis Sébastien Mercier:] *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam 1773, S. 149.

²⁶ Mercier: *Neuer Versuch* (wie Anm. 24), S. 198f. In der Anmerkung zu »moralische Existenz« schreibt Mercier, ebd.: »Die Buchdruckerkunst, das Schießpulver, die Entdeckung der neuen Welt, die Posten, die Wechselbriefe, und das vorgebliche Gleichgewicht Europas haben das ganze alte System über einen Haufen geworfen.«

²⁷ Ebd., S. 200.

²⁸ Vgl. Hubert Thüring: *Das neue Leben. Studien zu Literatur und Biopolitik 1750–1938*, München 2012. Ebenso Helmut Müller-Sievers: *Epigenese. Naturphilosophie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts*, Paderborn u.a. 1993, bes. S. 30–54.

der Gegenwart, eine zentrale Rolle.²⁹ An die Stelle der bloßen Wiederholung des Lebens (und der von Gott gesetzten Gattungen) durch die Ausfaltung schon bei der Schöpfung präformierter Keime tritt ein Modell, welches das Leben im Augenblick der Zeugung jeweils neu einsetzen lässt, tritt ein Modell der *Bildung*, gemäß dem Organismen sich autopoietisch und mittels ihrer ›Lebenskraft‹ in der Interaktion mit ihrer Umwelt entwickeln.³⁰ Da das, was in der Interaktion zwischen System und Umwelt passiert, nicht vorhersehbar ist, da es immer andere Umwelten sind, auf die das System in zeitlich immer variierenden Systemzuständen trifft, ist das, was tatsächlich geschieht, gebunden an den jeweiligen Moment der Gegenwart. »Die Epigenese ist wahr, insofern alles Besondere zu seiner Zeit entsteht«,³¹ so formuliert rückblickend Karl Friedrich Burdach. Die »innere Lebenskraft«, so sagt es Herder in metaphorischer Übertragung auf seelische Kräfte, ist selbst gerade definiert als die »Gegenwart des Geistes«.³²

III.

Diese neue Rolle der Zeit der Gegenwart innerhalb des so gedeuteten Lebensprozesses korrespondiert einer semantischen Verschiebung im Gebrauch des Substantivs ›Gegenwart‹ überhaupt. Dieses hatte nämlich bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts noch gar keine zeitliche, sondern allein

²⁹ Vgl. zur Rolle der Zeit im Begriff des Lebens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert François Jacob: *Die Logik des Lebenden. Eine Geschichte der Vererbung*, aus dem Französischen von Jutta und Klaus Scherrer, mit einem Nachwort von Hans-Jörg Rheinberger, Frankfurt a.M. 2002 (zuerst Paris 1970), S. 145–194. Vgl. auch Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1994 (zuerst Paris 1966), S. 337: »Aber das Lebendige wird von Anfang an mit den Bedingungen gedacht, die ihm eine Geschichte zu haben gestatten.«

³⁰ Die Lebenskraft bzw. den Bildungstrieb hatte vor allem Johann Friedrich Blumenbach in Anschlag gebracht und nach ihm viele andere, siehe hierzu Thüring: *Das neue Leben* (wie Anm. 28), S. 334–359.

³¹ Karl Friedrich Burdach: *Die Physiologie als Erfahrungswissenschaft*, Bd. 1, Leipzig 1826, S. 572.

³² »Der wachende, gesunde Gebrauch der Sinne, thätiger Verstand in wirklichen Fällen des Lebens, muntere Aufmerksamkeit mit reger Erinnerung, mit schnellem Entschluß, mit glücklicher Wirkung begleitet; sie allein sind das, was wir *Gegenwart des Geistes*, *innere Lebenskraft* nennen, die sich also auch mit dem Gefühl einer gegenwärtigen wirksamen Kraft, mit Glückseligkeit und Freude selbst belohnet.« Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in: Ders.: *Werke in zehn Bänden*, Bd. 6, hg. von Martin Bollacher, Frankfurt a.M. 1989, S. 329.

räumliche Bedeutung.³³ Die oben zitierte Forderung Merciers, das Drama solle einen »Karakter der Nützlichkeit für die Gegenwart« gewinnen, ist einer der ersten Belege für einen zeitlichen Gebrauch des Substantivs »Gegenwart«. Bis dahin wird das Wort gebraucht im Sinne von Anwesenheit, Präsenz, im selben Raum sein, mit dem eigenen Körper (bzw. der Seele) auf die präsenste Umgebung wirken können: »Der Zustand, da man durch seine eigene Substanz ohne moralische Mittelursachen, ja ohne alle Werkzeuge an einem Orte wirken kann, die Anwesenheit«, so fasst Adelung die Bedeutung von »Gegenwart« zusammen.³⁴ Bei Zedler ist »Gegenwart« ein Begriff, der sich auf die räumliche Position endlicher und nichtnotwendiger Kreaturen bezieht: »Gegenwart; in so ferne sie von Creatures gesagt wird, bestehet sie in derjenigen Relation, da eine Sache mit der andern so zugleich existiret, daß sie sich mit ihrem Wesen bey derselben entweder nahe oder nicht nahe befindet.«³⁵ Erst in Wörterbüchern des 19. Jahrhunderts wird die zeitliche Bedeutung dann dominant.³⁶

Dass der Begriff »Gegenwart« etwa seit 1770 in zeitlicher Verwendung belegt ist, zeigt, dass hier, über den Kontext der Diskurse des Lebens hinaus, offenbar der Bedarf für einen Begriff entsteht, der die eigene bzw. die jetzige Zeit zugleich als die Zeit derjenigen beschreibt, die sie als *ihre* Gegenwart erleben. Die Bedeutungsverschiebung im Substantiv »Gegenwart« ist ein erklärungsbedürftiges Phänomen, das als Symptom für jenen historischen

³³ Siehe hierzu schon Niklas Luhmann: Temporalisierung von Komplexität. Zur Semantik neuzeitlicher Zeitbegriffe, in: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1980, S. 235–300, und auf dieser Basis grundlegend, aber bislang eher folgenlos für die Erforschung der Historizität des Begriffs »Gegenwart« Ingrid Oesterle: Der Führungswechsel der Zeithorizonte in der deutschen Literatur. Korrespondenzen aus Paris, der Hauptstadt der Menschheitsgeschichte, und die Ausbildung der geschichtlichen Zeit »Gegenwart«, in: Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode, hg. von Dirk Grathoff, Frankfurt a.M. 1985, S. 11–76. Sowie dies.: »Es ist an der Zeit!« Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800, in: Goethe und das Zeitalter der Romantik, hg. von Walter Hinderer, Alexander von Bormann und Gerhart von Graevenitz, Würzburg 2002, S. 91–121.

³⁴ Johann Christoph Adelung: Grammtisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, Bd. 2, Hildesheim 1970 (= Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1796), S. 488.

³⁵ Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Bd. 10, Graz 1994 (= Nachdruck der Ausgabe Halle 1735), Sp. 594.

³⁶ Johann Christian Lossius: Neues philosophisches allgemeines Real-Lexikon: oder Wörterbuch der gesamten philosophischen Wissenschaften, 2. Bd., Erfurt 1804, S. 215: »Gegenwart. Metaphys. Die unmittelbare Gemeinschaft wird Gegenwart genannt.« Zumindest als zweiter Teil der Bedeutung findet sich die zeitliche Bedeutung bei Johann Heinrich Campe: Wörterbuch der Deutschen Sprache, Zweiter Theil, Braunschweig 1808, S. 265: »Die gegenwärtige Zeit. In der Vergangenheit und Zukunft, wie in der Gegenwart.«

Wandel ernst zu nehmen ist, innerhalb dessen ›historischer Wandel‹ zur Selbstverständlichkeit wird – und zum Begründungsargument für weiteren Wandel. Was genau aber leistet das Substantiv ›Gegenwart‹ gegenüber den älteren adjektivischen Formen wie ›heutige‹ oder ›jetzige‹ Zeit? Die Gegenwart bezeichnet eine solche gegenwärtige Zeit, die sich nicht nur zufälligerweise von anderen, vergangenen Gegenwarten unterscheidet, sondern die dieses Unterschiedensein im Begriff der Gegenwart immer schon impliziert und mit zum Ausdruck bringt. Mit anderen Worten: Die ›jetzige Zeit‹ kann, sie muss aber nicht von einer ›früheren‹ Zeit unterschieden sein, die ›Gegenwart‹ aber ist immer und notwendig die Gegenwart derer, die sie als ihre Gegenwart erleben – und damit auch immer notwendig verschieden von vergangenen oder zukünftigen Gegenwarten.

Norbert Elias hat die Syntheseleistung dieses seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts neuen Zeitbegriffs ›Gegenwart‹ (neben den Substantiven ›Vergangenheit‹ und ›Zukunft‹) dahingehend bestimmt, dass »die Menschen, auf die sich diese Begriffe beziehen und deren Erfahrung sie zum Ausdruck bringen, ständig im Wandel begriffen sind und daß der Bezug auf Menschen, auf ihre Erfahrung, *in die Bedeutung dieser Begriffe eingeht*.«³⁷ Worte wie ›früher‹ oder ›später‹, die lediglich Differenzen innerhalb einer Chronologie bezeichnen, funktionieren

unabhängig von jeder bestimmten Bezugsgruppe. [...] Der Begriff der Gegenwart dagegen ist die Zeitbestimmung einer lebenden Menschengruppe, die weit genug entwickelt ist, um eine kontinuierliche Geschehensabfolge, gleichgültig ob natürlicher, sozialer oder persönlicher Art, auf den Wandel zu beziehen, dem sie selbst unterworfen ist.³⁸

Das Substantiv ›Gegenwart‹ bringt die Reflexion der subjektiven Erfahrung zeitlicher Veränderung zum Ausdruck, indem es sie zugleich auf eine »übergreifende Vorstellung eines in spezifischem Sinne verstandenen kontinuierlichen Zeitverlaufs«³⁹ bezieht. ›Gegenwart‹ meint nicht einfach den Gegensatz der jetzigen Zeit zu einer früheren, der modernen, heutigen Zeit zur Zeit der Antike, sondern ›Gegenwart‹ ist ein Reflexionsbegriff für ein temporal sich dauernd mitverschiebendes Set der jeweils jetzigen Bedingungen und der durch sie sich vollziehenden Produktion/Konstitution der jeweils in der Ge-

³⁷ Norbert Elias: Über die Zeit, Frankfurt a.M. 1988, S. 47 (Herv.J.L.).

³⁸ Ebd., S. 49.

³⁹ Elke Uhl: Gebrochene Zeit? Ungleichzeitigkeit als geschichtsphilosophisches Problem, in: Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Historische und systematische Studien, hg. von Johannes Rohbeck und Herta Nagl-Docekal, Darmstadt 2003, S. 50–74, hier S. 54.

genwart Lebenden, die ihrerseits wissen, dass diese Bedingungen morgen bereits wieder andere sein werden. Wie sich diese Vorstellung einer Zeit der Gegenwart vor dem Hintergrund einer Reflexion auf historischen Wandel noch ohne den Zeitbegriff ›Gegenwart‹ artikuliert, zeigt etwa die folgende geschichtsphilosophische Überlegung aus Adam Weishaupts »Anrede« an die Illuminaten:

Mit jeder dieser Perioden des ganzen Geschlechts lernen die Menschen neue, ihnen vorher unbekannte Bedürfnisse kennen. Jedes neue Bedürfnis ist gleichsam der Saamen, aus welchem eine neue Veränderung, ein neuer Zustand, ein Besserseyn hervor keimt, weil es den Menschen zur Thätigkeit reißt, in ihm den Nisus [die Energie, den Schwung] hervorbringt, solches zu befriedigen, hinwegzuschaffen. Aus jedem befriedigten Bedürfnis entsteht wieder ein neues, und die Geschichte des Menschen Geschlechts ist die Geschichte seiner Bedürfnisse, wie das eine aus dem andern entstanden: und diese Geschichte, diese Abstammung, diese Entwicklung der Bedürfnisse ist die Geschichte der Vervollkommenung des ganzen Geschlechts; denn nach diesen richten sich Kultur, Verfeinerung der Sitten, Entwicklung der schlafenden Geisteskräfte: mit der Entwicklung derselben ändert sich zugleich die Lebensart, der moralische und politische Zustand, die Begriffe von Glückseligkeit, das Betragen der Menschen gegen einander, ihre Verhältnisse unter sich, *die ganze Lage der jedesmaligen gleichzeitigen Welt*.⁴⁰

Die »ganze Lage der jedesmaligen gleichzeitigen Welt«, das ist der komplexe Ausdruck für genau jenen komplexen Sachverhalt einer Gleichzeitigkeit von jeweils in einer (jedesmaligen) Zeit miteinander verbundener Elemente und Bedingungen einer ›Welt‹, die sich in und durch die Zeit miteinander verändern und deren synchroner Zusammenhang als Abfolge jedesmaliger, d.h. auch voneinander unterschiedener Gleichzeitigkeiten zu denken ist. Mit anderen Worten: als synchrone Schnitte durch einen Zusammenhang von Verhältnissen, zu deren Reflexion der Zeitlichkeit ihrer räumlich metaphorierten Elemente (Lage, Verhältnisse etc.) der Begriff ›Gegenwart‹ zum Zeitbegriff transformiert wird.

⁴⁰ Adam Weishaupt: Anrede an die neu aufzunehmenden Illuminatos dirigentes, in: Nachtrag von weitem Originalschriften, welche die Illuminatensekte überhaupt, sonderbar aber den Stifter derselben Adam Weishaupt, gewesen Professor zu Ingolstadt betreffen [...], Zwo Abtheilungen, II, München 1787, S. 44–121, hier S. 53f.

IV.

Wie aber ist diese Verzeitlichung zu erklären, wie kommt es, dass das Substantiv ›Gegenwart‹ zeitliche Bedeutung gewinnt, und wie kommt es, dass soziale und nichtsoziale (geographische, physikalische, biologische, physiologische) »Lagen« als je zeitliche Bedingungen der in ihnen *lebenden* Menschen gedacht werden? Die Denkfigur, die zu erklären ist, besteht aus zwei Komponenten, zum einen aus der Vorstellung, der Mensch sei das Produkt (sozialer und nichtsozialer) Umweltbedingungen, zum anderen aus der Prämisse, diese Umwelt sei selbst zeitlichem Wandel unterworfen. Ein Feld, auf dem diese in sich gedoppelte Denkfigur insbesondere Plausibilität gewinnt, ist das Nachdenken über Prozesse der Bildung, und zwar der Bildung im doppelten Sinne des Wortes: Prozesse der Formation des Lebens (Theorien der Epigenese) sowie Prozesse des Lernens und Lehrens (Schule, Universität, Rede, Schrift und Buchdruck), die nun in enger Analogie zu Prozessen des Lebens gedacht werden. In diesem zweiten Feld entsteht im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ein diskursiver Differenzierungsprozess, der Rede und Schrift nicht mehr als Repräsentationen gleichsetzt, sondern sie scharf zu unterscheiden beginnt und so ein spezifisches »Problem der Schriftlichkeit«⁴¹ entdeckt. Im Rahmen dieser kritischen Schriftreflexion entsteht eine Opposition zwischen Schrift und ›Leben‹, die für die Plausibilisierung einer Zeit der Gegenwart eine zentrale Rolle spielt.

In seinen *Fragmenten über die deutsche Literatur* stellt Herder seiner eigenen Zeit die kritische Diagnose des Verfalls durch Schriftlichkeit. In der »alten sinnlichen Zeit der Welt« dagegen,

in jenen rohen Zeiten, wo noch die Seele der Dichter, die zu *sprechen*, und nicht zu plappern gewohnt war, nicht *schrieb*, sondern *sprach*, und auch schreibend lebendige Sprache tönete: in jenen Zeiten, wo die Seele des andern nicht *las*, sondern *hörte*, und auch selbst im Lesen, zu *sehen* und zu *hören* wußte, weil sie jeder Spur des *wahren und natürlichen* Ausdrucks offen stand: daher rühren jede Wunder, die die Dichtkunst geleistet, über die wir staunen und fast zweifeln; die aber unsre süße Herren verspotten, und närrisch finden: daher rührt *alles Leben* der Dichtkunst, was ausstarb, da der Ausdruck nichts als *Kunst* wurde, da man ihn von dem, *was er ausdrücken sollte*, abtrennete [...].⁴²

⁴¹ Heinrich Bosse: Der Autor als abwesender Redner, in: Ders.: Bildungsrevolution (wie Anm. 16), S. 237–249, hier S. 241.

⁴² Johann Gottfried Herder: Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente, als Beilagen zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend. Dritte Sammlung. 1767, in: Ders.: Werke in zehn Bänden, hg. von Martin Bollacher u.a., Bd. 1: Frühe Schriften 1764–1772, hg. von

Herders Opposition von »sprechen« versus »schreiben« und »lesen« versus »hören« ist zugleich eine Opposition, die innerhalb des Umgangs mit Schrift selbst wiederkehrt: In den alten Zeiten tönte *schreibend* lebendige Sprache, und selbst im *Lesen* wusste man zu hören und zu sehen. Der »Verfall der Dichterei«, den Herder beklagt, liegt darin begründet, dass »man sie der Mutter Natur entführte, in das Land der Kunst brachte, und als eine Tochter der Künstelei ansah: der Fluch der auf dem Lesen der Alten ruhet, wenn wir bloß Worte lernen [...]«.⁴³

Es geht also nicht gegen das Lesen von Schrift überhaupt, sondern gegen eine Weise des Lesens, die das Wort nicht als lebendigen Ausdruck einer sich ausdrückenden Seele fasst, sondern als bloßes Zeichen, als rhetorisches Kleid und nicht als beseelten Körper. Herder reflektiert diesen Verlust der Lebendigkeit durch rhetorischen Umgang mit Schrift auch als Erfahrung seines eigenen Lebens. Als er 1769 aus seinem Amt als Rektor in Riga aussteigt und sich auf ein Schiff nach Frankreich begibt, blickt er auf sich selbst und seinen Bildungsgang kritisch zurück. Zwar habe er früh Karriere als Prediger und gelehrter Autor gemacht, gleichwohl wünsche er sich, seine Zeit mit einer anderen Art des Wissens gefüllt zu haben:

Ich beklage mich, ich habe gewisse Jahre von meinem *Menschlichen* Leben verlohren: und lags nicht blos an mir sie zu genießen? bot mir nicht das Schicksal selbst die ganze fertige Anlage dazu dar? [...] Ich hätte meine Jahre genießen, gründliche, reelle Wissenschaft kennen, und Alles anwenden gelernt, was ich lernte. Ich wäre nicht ein Tintenfaß von gelehrter Schriftstellerei, nicht ein Wörterbuch von Künsten und Wissenschaften geworden, die ich nicht gesehen habe und nicht verstehe: ich wäre nicht ein Repositorium voll Papiere und Bücher geworden, das nur in die Studierstube gehört. Ich wäre Situationen entgangen, die meinen Geist einschlossen und also auf eine falsche intensive Menschenkenntniß einschränkten, da er Welt, Menschen, Gesellschaften, Frauenzimmer, Vergnügen, lieber extensiv, mit der edlen feurigen Neubegierde eines Jünglings, der in die Welt eintritt, und rasch und unermüdet von einem zum andern läuft, hätte kennen lernen sollen. Welch ein andres Gebäude einer andern Seele! Zart, reich, Sachenvoll, nicht Wortgelehrt, Munter, lebend, wie ein Jüngling! einst ein glücklicher Mann! einst ein glücklicher Greis!⁴⁴

Ulrich Gaier, Frankfurt a.M. 1985, S. 367–539, hier S. 403. Herder reflektiert in diesem hier zitierten sechsten Abschnitt der dritten Sammlung in historischer und zeichentheoretischer Perspektive das Verhältnis von Gedanke und Ausdruck. Grundlegend hierzu Bosse: Der Autor (wie Anm. 41), S. 237–249.

⁴³ Herder: Fragmente (wie Anm. 42), S. 403.

⁴⁴ Johann Gottfried Herder: Journal meiner Reise im Jahr 1769, hg. von Katharina Mommesen, Stuttgart 1983, S. 9f.

Die Argumentation stellt hier die gelehrte Schriftstellerei, Wörterbuch, Papiere und Bücher auf der einen der gründlichen und reellen Kenntnis von Welt und Sachen, der Anwendung und dem Genießen auf der anderen Seite gegenüber. Zugleich verknüpft Herder diese Opposition mit der biologischen von Jüngling versus Greis. Der Jüngling lernt nicht Worte auswendig, die er vorfindet und von den Alten übernimmt, sondern er (er)findet, formt und bildet seine eigenen Worte aus dem eigenen Kontakt mit der Welt; zumindest ist das der Wunsch, der bis zur Phantasie der Selbstzerstörung alles nicht *selbst* Gelernten führt:

o warum ist man durch die Sprache, zu abstrakten Schattenbildern, wie zu Körpern, wie zu existierenden Realitäten verwöhnt? = Wenn werde ich so weit seyn, um alles, was ich gelernt, in mir zu zerstören, und nur selbst zu erfinden, was ich denke und lerne und glaube!⁴⁵

Und am Ende des Tagebuches heißt es: »Jeder Mensch muß sich eigentlich seine Sprache erfinden, und jeden Begriff in jedem Wort so verstehen, als wenn er ihn erfunden hätte.«⁴⁶ Die Jugend der Seele, das ist für Herder die Fähigkeit, Worte durch Vermittlung der Sinne im gegenwärtigen Moment zu finden: »Und wer seine Muttersprache so lebendig lernte, daß jedes Wort ihm so zur Zeit käme, als er die Sache sieht und den Gedanken hat: welcher ein richtiger, philosophisch denkender Kopf! Welche eine junge blühende Seele!«⁴⁷

Im Zentrum von Herders Phantasien einer kommenden Vollkommenheit durch Bildung,⁴⁸ im Kern seiner Phantasie einer Realschule⁴⁹ und im Kern seiner Erfindung des Historismus⁵⁰ liegt jenes Verhältnis zwischen aufnehmender und verarbeitender jugendlicher Seele und umgebender Welt als Bildungsfaktor des Lebens – und damit ein Verhältnis, das Herder vom Unterricht durch bloße Abstraktionen und Schriftvermittlung gerade unterscheidet:

Das ist der Weg, Originale zu haben, nemlich sie in ihrer Jugend viele Dinge und alle für sie empfindbare Dinge ohne Zwang und Präoccupation auf die ihnen eigne Art empfinden zu lassen. Jede Empfindung in der Jugendseele ist nicht bloß was sie ist, Materie, sondern auch aufs ganze Leben Materie: sie wird nachher immer ver-

⁴⁵ Ebd., S. 12.

⁴⁶ Ebd., S. 140.

⁴⁷ Ebd., S. 140f.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 20.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 39–77.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 30–39.

arbeitet, und also gute Organisation, viele, starke, lebhaft, getreue, eigne Sensationen, auf die dem Menschen eigenste Art[,] sind die Basis zu einer Reihe von vielen starken, lebhaften, getreuen, eignen Gedanken, und d[as] ist das OriginalGenie: Dies ist in allen Zeiten wirksam gewesen, wo die Seele mit einer grossen Anzahl starker und eigenthümlicher Sensationen hat beschwängert werden können: in den Zeiten der Erziehung fürs Vaterland, in grossen Republiken, in Revolutionen, in Zeiten der Freiheit, und der Zerrüttungen wars wirksam. Diese sind für uns weg: wir sind im Jahrhundert der Erfahrungen, der Polizei, der Politik, der Bequemlichkeit, wo wir wie andre denken müssen, weil wir, was sie sehen, wie sie sehen lernen, und man es uns durch Religion, Politik, Gesellschaftston u.s.w. selbst zu denken verbeut, wie wir wollen. Wir sehen in unsrer Jugend wenige Phänomene, wenn es noch Zeit ist, sie zu sehen, damit sie in uns leben.⁵¹

Erfunden wird um 1770 nicht nur in Ansätzen ein zeitlicher Begriff von Gegenwart, sondern zugleich der Begriff der Jugend als jene biologisch definierte Lebensphase, deren große physiologische *und* geistige Energie überhaupt für einen unvermittelten Bezug auf die »gegenwärtige[n] Züge«⁵² der eigenen lokalen Umwelt qualifiziert. Das problematisiert Herder (zunächst) von der biologischen Zeitlichkeit des Subjekts aus: »O Jugend der Seele, die so stark spricht, als sie siehet und fühlet! Mit jeder Wiederholung schwindet ein Zug der Aufmerksamkeit: mit jeder Wiederholung schwächt sich Bild, es wird nur Nachbild, Nachabdruck, und endlich ist die geschwächste Gestalt der Seele.«⁵³

Die »Jugend der Seele« erscheint als Integral der notwendig nachlassenden Fähigkeit des Lebens, sinnlich Gegenwärtiges als ein solches Gegenwärtiges aufzunehmen und wiederzugeben. Was Herder unermüdlich wiederholt, ist jener unwiederholbare Ursprungs Augenblick der Sprachschöpfung, in dem die (jugendliche) Seele noch keine Sprache hat, aber aufgrund der unmittelbaren sinnlich-besonnenen Bezugnahme auf seine lokale Gegenwart Sprache *findet*. Es handelt sich um das Modell einer sensualistisch-vitalistischen Semiose: Im Augenblick der intensiv erlebten räumlichen und sinnlichen Gegenwart vollzieht sich – als Prozess des Lebens – die Verarbeitung eines Eindrucks der Außenwelt (der Materie) zu einem individuellen Ausdruck in der Sprache.⁵⁴

⁵¹ Ebd., S. 143f.

⁵² Johann Gottfried Herder: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter, in: Ders.: Werke (wie Anm. 42), Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781, hg. von Gunter G. Grimm, Frankfurt a.M. 1993, S. 443–549, hier S. 486.

⁵³ Herder: Journal (wie Anm. 44), S. 150. Herder entwickelt die Idee zu einem »Werk über die Jugend und Veraltung Menschlicher Seelen«. Ebd., S. 134.

⁵⁴ Vgl. hierzu auch Herders *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772).

Dieser unwiederholbare Augenblick der Zeichenstiftung verdankt sich zunächst einer Emphasisierung der räumlichen Dimension von Gegenwart im Sinne eines Bezugs auf das sinnlich Anwesende. Gerade aber weil der Bezug als Augenblick gedacht wird, der in zeitlicher Opposition zu jeder weiteren Wiederholung steht, kippt die Emphasisierung der räumlichen Dimension der Gegenwart schon hier auch ins Zeitliche. Zugleich wird die Intensität des räumlichen Gegenwartsbezugs an die individuelle Zeit der Kindheit und der Jugend gebunden. Kindheit ist die Zeit, in der die Eindrücke, weil sie neu sind, stark wirken, und Jugendlichkeit ist die Fähigkeit, diese lebendige Stärke auch über den ersten Eindruck und die Vermittlung der Schrift hinaus zu bewahren:

Wem seine ersten Bilder so schwach sind, daß er sie nicht stark und in eben der Stärke von sich geben kann, da er sie empfangen, der ist schwach und alt. So gehts allen Vielbelesnen und Zuviellesenden, die nicht Gelegenheit haben, das was sie gelesen, Einmal stark und lebendig zu wiederholen: oder die nicht Lebhaftigkeit genug haben, zu lesen, als ob man sähe, fühlte, sich selbst empfände, oder anwendete [...].⁵⁵

Man sieht, wie Herder versucht, durch eine Als-ob-Figur jenes ›Leben‹ im Sinne eines unmittelbaren Gegenwartsbezugs aus Sehen, Fühlen, Selbstempfinden in die Sphäre des Lesens von Schrift selbst hineinzutragen, die ihm aber »eigentlich« entgegensteht.

Die Jugend, als Manifestation des Lebens und ihrer Kraft schlechthin, muss, so sagt es auch Rousseau, vor dem Medium der Schriftlichkeit geschützt werden: »Kein anderes Buch als die Welt, kein anderer Unterricht als die Tatsachen. Ein Kind, das liest, denkt nicht; es liest nur. Es unterrichtet sich nicht, es lernt nur Worte.«⁵⁶ Die Jugend biologisch als Zeitphase spezifischer geistiger Energie zu fassen, die besonders befähigt ist, Gegenwärtiges als Gegenwärtiges wahrzunehmen, das hatte bereits vor Herder Claude-Adrien Helvétius formuliert, indem er seinerseits, in der Folge Rousseaus, geistige Energie an die körperlich fundierten Leidenschaften gebunden hatte, deren Intensität im Alter unaufhaltbar nachlasse. Das sei erkennbar daran, dass »Greise nicht mehr zu jenen kühnen Unternehmen und erstaunlichen Leistungen des Geistes fähig sind, die für die Leidenschaften charakteristisch

⁵⁵ Herder: *Journal* (wie Anm. 44), S. 151. ›Jugend‹ als Begriff, der biologisches Alter auf die geistigen Fähigkeiten projiziert, ist ein Zentralbegriff des gesamten Textes. Siehe auch ebd., S. 134–147.

⁵⁶ Rousseau: *Emil* (wie Anm. 10), S. 159.

sind.«⁵⁷ Die Leidenschaften stellen dabei Energie für Gegenwartsbezüge (in doppeltem Sinne), d.h. für Aufmerksamkeit, bereit: »Die Stärke unserer Aufmerksamkeit entspricht also der Stärke unserer Leidenschaften.«⁵⁸ Die Leidenschaften sind es, die uns befähigen, selbst und vom eigenen Interesse getrieben, besonders intensive Beobachtungen und Wahrnehmungen der uns umgebenden Welt zu machen. Der junge Goethe erklärt eben dies zur Voraussetzung der künstlerischen Produktion: »Nur da, wo Vertraulichkeit, Bedürfnis und Innigkeit wohnen, wohnt alle Dichtungskraft, und weh dem Künstler, der seine Hütte verläßt, um in den Akademischen Pranggebäuden sich zu verflattern!« Und weiter: »Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern. Ihr findet Rubensens Weiber zu fleischig! Ich sage euch, es waren seine Weiber [...]«.⁵⁹ Der Gegenwartsbezug durch die Energie der eigenen Leidenschaft erklärt hier auch, warum Ideale der Kunst nicht zeitlos sind, sondern je aktuell die eigenen Umwelterfahrungen spiegeln. Und so kippt der emphatisierte sinnlich-leidenschaftliche Bezug auf die je gegenwärtige Umwelt ins Zeitliche, wenn die Umwelt ihrerseits durch und in der Zeit eine andere wird. Mercier schreibt:

Nur die Pedanten, [...] nur Schulfüchse können ausrufen, *es leben die Griechen! es leben die Griechen!* Der verständige Mann wird sagen: »Seht eure Landsleute, oder schreibt nicht; ihr sollt nicht den Menschen überhaupt, den Menschen aus dem Zeitalter, aus dem Land sollt ihr schildern.« Wer nicht damit anfangen wird die Menschen, mit welchen er lebt, kennen zu lernen, wird in der theatralischen Kunst keine großen Sprünge machen.⁶⁰

Gegenwart wird, zeitlich verstanden, zu einer Metonymie des alten Raumbegriffs, einfach weil er nun die Anwesenheit unter dem Aspekt der zeitlichen Veränderung fasst.⁶¹

⁵⁷ Claude-Adrien Helvétius: Vom Geist, übers. von Theodor Lücke, Berlin/Weimar 1973, S. 393.

⁵⁸ Ebd., S. 281.

⁵⁹ Johann Wolfgang Goethe: Nach Falkonet und über Falkonet, in: Mercier: Neuer Versuch (wie Anm. 24), S. 487–496, hier S. 494.

⁶⁰ Mercier: Neuer Versuch (wie Anm. 24), S. 199.

⁶¹ Diese Zeit wird dann in neuer Weise auch wieder an den Raum gebunden, sei es an die jeweilige Region oder aber an die Nation bzw. die Welt. Gegenwart als Zeit, die wie ein synchroner Schnitt durch alle sozialen Verhältnisse funktioniert, impliziert auch, dass diese sozialen Verhältnisse einen ständeübergreifenden (lokalen, regionalen, nationalen oder globalen) Zusammenhang bilden und hier alle betreffen. Gerade dieser Punkt wird dann zur allgemeinen Erfahrung durch die Französische Revolution. Man kann nicht mehr nicht betroffen sein.

V.

Im Diskurs über das Genie wird jene sensualistisch-vitalistische Semiose, jene Bildung des Genies durch das ›Leben‹ und jenseits gelehrten Unterrichts durch Worte und Wissenschaften immer wieder auch auf die spezifischen *Lebenserfahrungen* des Genies zurückgeführt. Die Vorstellung, dass sich das Genie bzw. der wahre Dichter – jenseits einer Ausbildung durch das Medium Schrift⁶² – von früh an auf seine gegenwärtige Umwelt beziehen und diese im Medium der Schrift dann als seine Welt darstellen soll, prägt den Diskurs des poetischen Genies um 1770.⁶³ Zum ersten Aspekt: Das Genie bezieht seinen Stoff aus der Gegenwart, seine *inventio* orientiert sich nicht an überlieferten Topoi, sondern an der sinnlichen Gegenwart, die es selbst gleichsam kreativ verstoffwechselt. Unter der Frage »Was soll der Dichter studieren?« polemisiert daher auch Mercier gegen die rhetorische Ausbildung des Schriftstellers. Der Dichter soll seine Bücher beiseitelegen und die Welt, die ihn umgibt, seine Gegenwart, intensiv beobachten: »Was kann mir interessanter seyn als dasjenige, was in dem Augenblick vorgeht, in dem ich schreibe!«⁶⁴

Das Schreiben beginnt nicht mehr beim Lesen der Schriften (der Alten), sondern beim Leben: An die Stelle des »gelehrten Schulfuchses« tritt das Genie als Autodidakt: Diese Theorie des Genies als Autodidakt formuliert in aller Deutlichkeit bereits Christoph Martin Wieland in seiner biographi-

⁶² Wenn es immer wieder heißt, Genie sei nicht lernbar, sondern angeboren (vgl. Lavater: Physiognomische Fragmente [wie Anm. 23], S. 80), dann arbeitet hier genau jene Opposition von Schrift und Leben. Das Genie kann Genie nicht durch Schrift werden. Die Kategorie des Angeborenen heißt aber nicht, dass sich die Fähigkeiten des Genies nicht entwickeln müssten, hier wird Anlage und Entwicklung noch nicht getrennt. Das Genie lernt, indem es lebt, mit der Elastizität seiner Seele, seiner Sinne und seines Nervensystems, immer gegenwärtig zu sein (vgl. ebd., S. 81). Vgl. zur fehlenden Unterscheidung von Anlage und Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert: Hans-Jörg Rheinberger/Staffan Müller-Wille: Vererbung. Geschichte und Kultur eines biologischen Konzepts, Frankfurt a.M. 2009, S. 39.

⁶³ Das steht im Gegensatz zu noch kurz zuvor formulierten Versuchen, das Genie innerhalb der Schönen Wissenschaften zu verorten: »Allein, was vermag das Genie ohne Unterricht, ohne Kunst, ohne Uebung? Was wird der größte Geist treffliches hervorbringen, wenn er noch nicht durch Wissenschaften gebildet, noch nicht mit einem Vorrathe schöner und nützlicher Gedanken ausgerüstet, mit einer Menge lebhafter Bilder ausgeschmückt.« Christian Fürchtegott Gellert: Von dem Einflusse der schönen Wissenschaften auf das Herz und die Sitten. Eine Rede bey dem Antritte der Profession. Übers. aus dem Lateinischen, in: Ders.: Sämtliche Schriften, Siebender Theil, Reuttlings 1775, S. 76–93, hier S. 79.

⁶⁴ Mercier: Neuer Versuch (wie Anm. 24), S. 235.

schen Skizze zu Shakespeare, die er 1766 seinen Übersetzungen von dessen theatralischen Werken beigibt.⁶⁵ Gerade das *Fehlen* einer »claßischen Erziehung« ist demnach der Grund dafür, dass Shakespeare ein Genie wurde: »Es ist mehr als eine blossе Vermuthung, daß es diesem kleinen Umstand, dem Mangel einer claßischen Erziehung, zuzuschreiben ist, daß wir einen Shakespear haben.«⁶⁶ Zwar hätte eine klassische Ausbildung, so Wieland, »seinen Geist gebildet [...], aber mit allen diesen Vortheilen würde er nicht mehr Shakespear gewesen seyn; nicht mehr der ursprüngliche Genie [...].«⁶⁷ Und nun setzt Wieland gegen die Schulausbildung durch Texte eine Lebenssaausbildung durch unmittelbare, nämlich nicht durch Schrift vermittelte Erfahrung:

[E]igne Betrachtungen; scharfe Sinnen, als die Werkzeuge dazu; eine genaue Aufmerksamkeit auf die unmittelbaren Eindrücke, welche die Gegenstände auf ihn machen – das ist es, was den Genie entwickelt, was seine Nerven spannt und belebt, was ihm durch die reineste Nahrung, die er unmittelbar gleichsam aus der Brust der Natur zieht, zu diesem edeln Wuchs und zu dieser gesunden Fülle bringt, welche die wahren Genien so stark von den Nachahmern (selbst von denen, welche wirklich Genie haben) unterscheiden.⁶⁸

Am weitesten ging in dieser Provokation der alteuropäischen Vorstellung, dass man Autorschaft in der Schule im Medium der Schrift lerne, sicher Edward Young in seinen Gedanken über das Original-Genie, wenn er behauptet, dass es vielleicht sogar »manches Genie gegeben, welches weder lesen noch schreiben konnte«.⁶⁹

In dem Maße, wie man über die jeweiligen Bedingungen nachdenkt, unter denen das Genie am ehesten erweckt werden kann, entsteht nun, das

⁶⁵ Wieland gibt hier weitgehend eine Übersetzung der Biographie von Rowe, fügt aber gerade jene Gedanken über das Genie, um die es im Folgenden geht, selbständig hinzu. Christoph Martin Wieland: Einige Nachrichten von den Lebens-Umständen des Herrn Willhelm Shakespear, in: Ders.: Gesammelte Schriften, 2. Abt.: Übersetzungen II (3): Shakespeares theatralische Werke. Sechster bis achter Teil, hg. von Ernst Stadler, Hildesheim 1987 (= Nachdruck der Ausgabe Berlin 1911), S. 558–569.

⁶⁶ Ebd., S. 560.

⁶⁷ Ebd. Dieses Argument zur Biographie Shakespeares findet sich auch bei Alexander Gerard: Versuch über das Genie. Übers. aus dem Englischen von Christian Garve, Leipzig 1776, S. 16f. Für Mercier sind die Gelehrten Gesellschaften allenfalls gut, »eine Nation der Unwissenheit zu entreißen, und sie zu Mittelmäßigen zu bringen; aber hernach ersticken sie auch alles Genie [...] Ein Genie hat jederzeit die Schulen hinter sich gelaßen, oder hat sie gar verachtet.« Mercier: Neuer Versuch (wie Anm. 24), S. 402.

⁶⁸ Wieland: Einige Nachrichten (wie Anm. 65), S. 561.

⁶⁹ Edward Young: Gedanken über die Original-Werke, aus dem Englischen übers., Heidelberg 1977 (= Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1760), S. 35.

betrifft den zweiten Aspekt, die Idee, die Aufgabe des durch solche Bedingungen entstandenen Genies sei wiederum, die Welt als gegenwärtiges Bedingungsgefüge abzubilden, d.h. die jedesmalige gleichzeitige Lage der Welt darzustellen, wie sie ist, d.h., sie zu dokumentieren. Das formuliert deutlich Jakob Michael Reinhold Lenz: »Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen belieben, was aber mit ihrer Erlaubnis nichts als die verfehlte Natur ist. Er nimmt Standpunkt – und dann *muß er so verbinden*.«⁷⁰

Vor dem Hintergrund der üblichen Nacherzählungen des Geniediskurses ist das eine irritierende Äußerung, denn es handelt sich um eine Unfreiheitserklärung. Die Rede ist in ihr nicht von der autonomen Phantasie und der absoluten Freiheit des Genies, das sich von allen Regeln abkoppelt, sondern Lenz ersetzt eine Regelquelle durch eine andere. An die Stelle der in Büchern überlieferten ästhetischen Beschränkungsregeln für die künstlerische Produktion tritt die empirisch erfahrbare *gegenwärtige Welt* als Beschränkungsregel. Der wahre Dichter ist frei, den Standpunkt zu wählen, von dem er die ihm zeitgenössische Welt und die Bedingungsketten in ihr anschaut. Einmal gewählt, ist aber das, was er mit seiner besonderen Auffassungs- und Zusammenfassungsfähigkeit sieht, die Beschränkungsregel seiner Wiedergabe, dann muss er so verbinden!

Der Sinn dieser neuen Beschränkungsregel liegt offenbar darin, den Blick und die besondere Wahrnehmungsfähigkeit des Genies auf die Gegenwart auszurichten. Auch hier also ist nicht die Schrift und die Überlieferung der Vergangenheit Quelle des Schreibens, sondern die gegenwärtige Welt, mit ihren komplexen Relationen und Bedingungsverhältnissen, die als gegenwärtige *dokumentiert* werden soll. Nach Kant, der ›Welt‹ als Totalität von Bedingungen fasst, ist diese für die Wahrnehmung ein zeitliches Problem, denn jene Bedingungstotalität kann eigentlich nur im zeitlichen Nacheinander überhaupt nachvollzogen werden.⁷¹ Das Genie aber kann jede Art von Komplexität mit besonderer Schnelligkeit in ein Bild zusammenfassen. Bei Lenz lautet der entsprechende Gedanke:

Wir nennen die Köpfe Genies, die alles, was ihnen vorkommt, gleich so durchdringen, durch und durch sehen, daß ihre Erkenntnis denselben Wert, Umfang, Klarheit hat, als ob sie durch Anschauen oder alle sieben Sinne zusammen wäre er-

⁷⁰ Jakob Michael Reinhold Lenz: Anmerkungen übers Theater, in: Ders.: Werke und Briefe, hg. von Sigrid Damm, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1992, S. 648.

⁷¹ Vgl. hierzu Thomas Khurana: Idee der Welt. Zum Verhältnis von Welt und Bild bei Kant, in: Soziale Systeme 18 (2012), H. 1/2, S. 94–118.

worben worden. Legt einem solchen eine Sprache, mathematische Demonstration, verdrehten Charakter, was ihr wollt, eh ihr ausgeredt habt, sitzt das Bild in seiner Seele, mit allen seinen Verhältnissen, Licht, Schatten, Kolorit dazu.⁷²

Bei Lavater: »Nenn's ungewöhnliche Schnelligkeit des Geistes, entfernte Verhältnisse mit glücklicher Ueberspringung der Mittelverhältnisse zusammenzufassen.«⁷³ Für diese Erfassung der Welt als eines dynamischen und produktiven Lebensbedingungs-zusammenhangs muss das Genie eine spezifische, nämlich nur durch sich selbst vermittelte Lebenskraft haben, »aller Genieen Wesen und Natur ist [...] Selbstleben!«⁷⁴ Dies wiederum ist physiologisch fundiert und auf den Begriff des Lebens bezogen:

Nenn's Elastizität der Seele, oder der Sinne und des Nervensystems – die leicht Eindrücke annimmt, und mit einem schnell ingerirten Zusatze lebendiger Individualität zurückschnellt. [...] Nenn's lebendigen und lebendig machenden Geist, der sein Leben fühlt, und leicht und vollkräftig mittheilt; sich in alles hineinwirft mit Lebensfülle, mit Blitzeskraft.⁷⁵

Für Lavater ist diese Art der lebendigen Wahrnehmung und Darstellung des Lebens selbst eine Zeitfigur, insofern das Genie die Gegenwart *als Medium des Zukünftigen* erkennt: »Nenn's Ahndung des Unsichtbaren im Sichtbaren, des Zukünftigen im Gegenwärtigen.«⁷⁶

VI.

Ich fasse zusammen: Auf zwei Feldern wird Mitte des 18. Jahrhunderts formuliert, dass die Bedingungen des Lebens sich in der Zeit wandeln, sowohl auf dem Feld der biologischen als auch auf dem der sozialen Bedingungen. Die biologischen und die sozialen Formen des Lebens erscheinen so als das Produkt dieser Veränderungen in und durch die Zeit. Der Begriff des Le-

⁷² Lenz: Anmerkungen (wie Anm. 70), S. 648. Ganz ähnlich bei Holbach: System der Natur (wie Anm. 4), S. 111: »Als Geist bezeichnen wir in der Tat die Fähigkeit, mit der einige Wesen unserer Gattung die Gesamtheit der Gegenstände und ihre verschiedenen Beziehungen leicht und schnell auffassen. Als Genie bezeichnen wir die Fähigkeit, diese Gesamtheit und diese Beziehungen in ausgedehnten, nützlichen und schwer erkennbaren Gegenständen leicht zu überblicken.«

⁷³ Lavater: Physiognomische Fragmente (wie Anm. 23), S. 81.

⁷⁴ Ebd., S. 83.

⁷⁵ Ebd., S. 81.

⁷⁶ Ebd.

bens, wie er sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert als epigenetischer Begriff etabliert, beschreibt wesentlich einen Prozess, in dem lebendige Organismen (mit notwendig nachlassender Kraft) in der jeweils gegenwärtigen Interaktion mit ihrer Umwelt sich selbst *bilden*. Der Aspekt der ›Gegenwart‹ in dieser Interaktion wird in Diskursen der Bildung zugleich in Opposition zur Vermittlung durch Schrift gesetzt und auf die biologische Eigenzeit der Individuen (Jugend versus Alter) bezogen. Der intensive Bezug der jugendlichen ›Seele‹ auf ihre Außenwelt (als das räumlich Gegenwärtige) geht durch Wiederholung und Vermittlung durch Zeichen, die schon da sind, verloren. In dem Maße, in dem ›Gegenwart‹ (im Sinn der sinnlichen Präsenz von Erfahrungsgegenständen) als Bedingung von Bildungsprozessen gedacht wird, wird das Gegenwärtige zur ›Gegenwart‹ verzeitlicht: und zwar zum einen auf der Seite des Subjekts und seiner Eigenzeit der biologisch nachlassenden Kraft, die ›Gegenwart‹ erfassen zu können, und zum anderen auf der Seite des Zusammenhangs von Subjekt und seiner jeweiligen, sich in der Zeit verändernden Welt bzw. Umwelt. Das Genie ist durch Kontakt mit dem, was seine Gegenwart konstituiert, Genie geworden und daher seinerseits befähigt, ›Gegenwart‹ darzustellen. Diese Gegenwart ist – als Summe der sich jeweils verändernden Lage – die Zeit der Gegenwart.

Künstliches Leben Biologisches Wissen und die Politik der Künste

In der griechischen Mythologie war es Aphrodite, die Göttin der Liebe, die aus Mitleid jene elfenbeinerne Statue zum Leben erweckt hat, die den täglichen Liebkosungen ihres Schöpfers Pygmalion nichts als nur die immergleiche kühle Oberfläche entgegenzuhalten hatte. Bei Ovid schließlich wird die Erzählung zur kaiserzeitlichen Parabel der Künstlerschaft:¹ Das handwerkliche Geschick selbst jenes Bildhauers, der nicht Vorgefundenes nachahmt,² sondern ›Ideen‹ gestaltet, gibt dem Werk zwar seine äußere Form,³ doch die Göttin erst füllt diese von innen mit Leben. Diese Vorstellung einer stets unvollkommen bleibenden menschlichen Schöpfung korreliert mit Kernbeständen des bis tief in die Moderne vorherrschenden Wissens von einem Leben, das nur als numinose Gabe begriffen werden kann; eine Gabe, die von innen, und daher unsichtbar, die tote Materie beseelt.⁴ Während die göttliche Schöpfung Lebendiges hervorbringt, ist die Schöpfung des Künstlers eine Totgeburt – sie muss sich stets auf die

¹ Vgl. Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*, übers. und hg. von Erich Rösch, München/Zürich 1992, Lib. X, V. 243–297, S. 370–372.

² Denn Pygmalions Werk ist keine mechanisch austrocknende Nachahmung einer natürlich lebendigen Form; er hat vielmehr eine Idealgestalt geschaffen, der keine lebende Frau gleichkommt (»qua femina nasci / nulla potest«, ebd., V. 248f.); er hat damit das Leben noch überboten und in der Überbietung mortifiziert: Pygmalion ist – selbst noch im emphatischen Verständnis des 18. Jahrhunderts – ein Künstler.

³ Das meint hier nicht die imaginative Schau einer platonischen Idee, sondern deren Produktion durch die Einbildungskraft, die Pygmalion als Künstler im emphatischen Sinn erscheinen lässt; dies jedenfalls unter den Vorzeichen der insbesondere seit dem 16. Jahrhundert bis zu Kant gewandelten ›Idea‹-Konzeption, die seither weniger den Vorstellungsinhalt als vielmehr das Vorstellungsvermögen selbst bezeichnete. Diesen Wandel macht Erwin Panofsky: *IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 2., verb. Aufl., Berlin 1960, S. 33f., plausibel; die nötige Betonung der theoriegeschichtlichen Bedeutung des Konzepts für das 18. Jahrhundert, insbesondere für Goethe, leistet Norbert Christian Wolf: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789*, Tübingen 2001, S. 381–408.

⁴ Es kann hier nicht näher darauf eingegangen werden, wie sich »die Zeugung – eine jedesmal neue Schöpfung, die stets die Intervention einer externen Kraft erfordert – in die Reproduktion, eine inhärente Eigenschaft eines jeden lebenden Systems, verwandelte.« François Jacob: *Die Logik des Lebenden. Von der Urzeugung zum genetischen Code*, Frankfurt a.M. 1972, S. 25 und ausführlicher dazu S. 27–36.

Gestaltung von Oberfläche und Form beschränken.⁵ Trotz aller an der Bildsäule aufgebauten ästhetischen Finesse bleiben die Küsse trocken, die Umarmungen steif, das Material kalt; denn selbst die kunstfertigste Statue ist am Ende nur Handwerk und bleibt Artefakt. Was die Hände mit größter Geschicklichkeit geschaffen haben, erzeugt Leben nur als Mangel – zumal wenn es emphatisch als Werk zu begreifen ist.⁶ Denn eine Kunst, die ihre eigene Kunstfertigkeit, ihre Künstlichkeit verschleiert,⁷ erzeugt eine Form, die fälschlich Leben verheißt und so beständig enttäuscht.

Da indes auch Lebewesen sich immer nur von außen betrachten lassen, mithin derselben Wahrnehmungsdisposition unterliegen,⁸ können Kunstwerke dennoch zu ihnen (jedenfalls virtuell) in Konkurrenz treten. Die gestaltete Oberfläche⁹ verweist daher nicht nur auf das Defizitäre, sondern erzeugt zugleich einen Anschein, der die größte Stärke des Kunstwerks darstellt: Die Form ist es, die die Vorstellungskraft ihrer Betrachter reizt und lebendige Imaginationen ihrer Innenwelt erzeugt. Die Rede vom »lebendigen Kunstwerk« verweist daher nicht einfach auf einen Lesefehler, sondern auf eine kurzschlüssige, wenngleich kulturell gut verankerte Gleichsetzung von zeichenhafter Oberfläche und einem davon eingehüllten »inneren Wesen«.¹⁰

⁵ Programmatisch formuliert etwa bei Johann Wolfgang Goethe: Diderots Versuch über die Malerei. Uebersetzt und mit Anmerkungen begleitet, in: *Propyläen. Eine periodische Schrift*, Bd. I.2, Tübingen 1799, S. 1–44, hier S. 10.

⁶ Nicht erst die Autonomietheorie des 18. Jahrhunderts weist dem Werk eine (zumindest ideale) Stetigkeit zu, die mit der Wandelbarkeit des Lebens unvereinbar scheint. Den meisten Konzeptionen des Werks seither eignet eine solche Tendenz zur Verfestigung; vgl. Carlos Spoerhase: Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktion, in: *Scientia Poetica* 11 (2007), S. 276–344.

⁷ »[...] ars adeo latet arte sua«, Ovid: *Metamorphosen* (wie Anm. 1), Lib. X, V. 252, S. 370.

⁸ Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urtheilskraft* [1790], in: *Kant's gesammelte Schriften*, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (davor Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften, Berlin), Berlin 1900ff., Bd. 5., S. 165–485, hier S. 375.

⁹ Die geordnete Gestalt wird um 1800 unter geänderten Vorzeichen wieder zum zentralen Merkmal bildender Kunst erhoben. Ein Paralipomenon zu Goethes *Propyläen* notiert daher unter der Überschrift »Zu bearbeitende Materie« als Grundproblematik des Künstlers »die Schwierigkeit von dem Formlosen zur Gestalt zu gelangen.« (WA I, 47, S. 280; hier und im Folgenden wird mit der Sigle WA, unter Angabe von Abteilungs-, Band- und Seitenzahl, verwiesen auf Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 133 Bde. in 143, Weimar 1887–1919) Zum Gestaltproblem vgl. auch Sabine Schneider: »ein strenger Umriss« – Prägnanz als Leitidee von Goethes Formdenken im Kontext der Weimarer Kunsttheorie, in: *Goethe-Jahrbuch* 128 (2011), S. 98–106.

¹⁰ »Gerade das, was ungebildeten Menschen am Kunstwerk als Natur auffällt, das ist nicht Natur (von außen), sondern der Mensch (Natur von innen).« (Johann Wolfgang Goethe: *Maximen und Reflexionen*, Nr. 1076, in: *Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert u.a., München 1985–1998, im Folgenden zitiert mit der Sigle MA, Bd. 17, S. 899).

Lebendigkeit meint daher in Bezug auf einzelne Werke den habitualisierten Umgang mit einer optischen Täuschung, sie ist das jahrhundertlang gut gepflegte metaphorische Qualitätsprädikat der Künste.¹¹

Es liefert zwar bereits Ovids Verwandlungsszene das grundlegende Modell für das (stets prekäre) Verhältnis von Kunst und Leben, auf das die ästhetischen Debatten und künstlerischen Praktiken seither sich vorzugsweise stützen; doch die moderne Biologie, die sich (rückblickend) seit dem 18. Jahrhundert als Lebenswissenschaft zu etablieren begonnen haben wird,¹² scheint dieses Verhältnis neu akzentuiert zu haben.¹³ Wenn im Folgenden den Figurationen von künstlichem Leben, einer »*vita aesthetica* kunstvoller Zeichenpraktiken«,¹⁴ in gerade jenem Zeitraum nachgegangen werden soll, in dem sich das Wissen vom Leben durch die Verbreitung und den Einfluss von organologischen Formations- und epigenetischen Generationsmodellen zu wandeln begann,¹⁵ dann soll dies mit grundsätzlicher Skepsis gegenüber einfachen, auf simplen Koinzidenzen gründenden Erklärungen geschehen. Zu fragen sein wird vielmehr nach den Akteuren und Medien, über die Verbindungen zwischen den beiden Diskursbereichen hergestellt und unter-

¹¹ Vgl. Peter Brandes: *Leben die Bilder bald? Ästhetische Konzepte bildlicher Lebendigkeit in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2013, S. 9–26.

¹² Eine solche genealogische Sichtweise auf die Geschichte der vorwiegend im Singular auftretenden »Lebenswissenschaft« wird auch von aktuellen Einführungen formuliert; pointiert etwa von Thomas Junker: *Geschichte der Biologie. Die Wissenschaft vom Leben*, München 2004, S. 7: »Zur Entstehung der Biologie als übergreifende Wissenschaft von den Lebewesen kam es erst im 19. Jahrhundert.« Gegen solche Narrative des Werdens betont Foucault die Brüche, die erst die Opposition zwischen Lebendigem und Nicht-Lebendigem ermöglicht haben; vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1974, S. 279–287.

¹³ Daher erfordert der moderne Roman eine »Theorie des Lebens«, mit der eine »Wende im Wissen der Literatur« verbunden ist, während ästhetische Formtheorie »vom Leben her gedacht Bedürfnis nach Form und von der Ästhetik aus gesehen eines nach Biologie ist.« Rüdiger Campe: *Form und Leben in der Theorie des Romans*, in: *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, hg. von Armen Avanessian, Winfried Menninghaus und Jan Völker, Zürich/Berlin 2009, S. 193–211, hier S. 195.

¹⁴ Armen Avanessian/Winfried Menninghaus/Jan Völker: Einführung, in: *Vita aesthetica* (wie Anm. 13), S. 7–11, hier S. 11. Es wird damit der terminologische Übergang von der »Lebendigkeit« zum »Leben« im 18. Jahrhundert bezeichnet, der – etwas hochgegriffen vielleicht – zugleich einen »Paradigmenwechsel der Ästhetik selbst« markiere (ebd., S. 10).

¹⁵ Dies geschieht im Rahmen des Übergangs »von der Naturgeschichte zu einer Geschichte der Natur«, von dem Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1978, S. 50, spricht.

halten werden konnten, sowie nach den theoretischen Verlusten und Überschüssen, die von den Transferhandlungen verursacht wurden.¹⁶

I.

Das Erstaunliche am Pygmalion-Mythos ist, dass er den Normalfall der Täuschung des Betrachters durch eine Überwältigung des Künstlers übersteigt, indem das Werk sogar seinen eigenen Schöpfer zu betrügen vermag. Seit der frühen Aufklärung findet man vermehrt Zeichen jener Verwunderung, durch die Pygmalion in die ästhetischen Debatten zurückkehren und zum Sinnbild einer »neue[n] Auffassung vom Künstler«, zum »Exempel für die belebende Kraft ästhetischer Imagination« werden konnte.¹⁷ Im Vorübergehen zwar, doch nicht ohne ebenjene Überraschung bemerkt dann auch Johann Jacob Bodmer, dass die von gelungenen Werken gereizte Einbildungskraft offenbar selbst die Erinnerung an die eigene Tätigkeit tilgen und noch dem Schöpfer des Toten Lebendigkeit vorgaukeln kann:

Wer sollte vor dergleichen Entzückung und Betrug besser verwahrt gewesen seyn als der Meister und Urheber dieses Bildes, der den rohen und leblosen Marmor in seiner ungestalteten Figur gesehen, mit seiner Hand ihm eine bessere Form und Bildung, ein Gliedmaß, ein Lineament nach dem andern gegeben, und noch jetzo lauter Kälte und eine leblose Stille an dieser menschlichen Gestalt fühlte? Alle diese Betrachtungen, welche den Betrug so schwer machten, zernichtete die Kunst durch den vollkommenen Ausdruck des Lebens, welches sie so geschickt nachzuahmen wußte.¹⁸

Der in der Form codierte ›Ausdruck des Lebens‹ löscht die Erinnerung an die Abstammung vom ›leblosen Marmor‹. Pygmalion jedenfalls kann sich nur mit Mühe und nur durch wiederholte prüfende Berührungen versi-

¹⁶ Mögliche Verbindungen von ästhetischer Theorie und biologischer Vererbungslehre im Konzept der Generativität zeigen Ohad Parnes/Ulrike Vedder/Stefan Willer: *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, Frankfurt a.M. 2008, S. 120–149, auf.

¹⁷ Helmut Pfotenhauer: *Pygmalion. Heinses Hermeneutik lebendiger Bilder*, in: Ders.: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen 1991, S. 27–56, hier S. 27.

¹⁸ Johann Jacob Bodmer: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter*. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger, Zürich 1741, S. 42f.

chern,¹⁹ dass das von ihm aus roher Materie Geformte nichts weiter ist als ein Kunstwerk. Es ist genau dieser prekäre Moment der Selbstversicherung, der zum Streitpunkt werden und mit der durch ihn problematisierten Rede vom lebendigen Kunstwerk zugleich eine Krise des rhetorischen (Regel-) Systems der Künste anzeigen wird.²⁰ Obwohl man nicht umhin kommt, für das Ende des 18. Jahrhunderts eine Affinität der Künste zur Biologie zu konstatieren, wird man nicht von einer einfachen Übergängigkeit der Künste in das seit Buffon ethologisch reformulierte Regelsystem des Lebens und der Zeugung sprechen können.²¹ Denn die als Befreiung gefeierte Losprechung der Kunst aus Wirkungs- und Repräsentationszusammenhängen erzeugt einen folgenreichen *double bind*: Um das Kunstwerk freizuspielen, wird es als ›organisch‹ strukturiertes Analogon der Natur und zugleich emphatisch als Erzeugnis eines Künstlerindividuums definiert.²² Entrüstet über die beide Positionen unterlaufende Tendenz von Denis Diderots *Essais sur la peinture*, das Kunstwerk der einfachen Natur anzunähern, lässt Goethe in seiner kommentierten Übersetzung die Natur selbst als »personificirte, göttliche Gestalt« auftreten und das Wort ergreifen:

Die Tradition sagt: daß brutale Menschen gegen plastische Meisterwerke von sinnlichen Begierden entzündet wurden; die Liebe eines hohen Künstlers aber zu seinem trefflichen Werk ist ganz anderer Art; sie gleicht der frommen, heiligen Liebe unter

¹⁹ Johann Gottfried Herder wird diese Geste der Versicherung in ihr Gegenteil umwenden, indem er die visuelle Körperimagination durch das Betasten um eine Dimension erweitert und damit die Vorstellung der Wirklichkeit noch annähert. Er betont, »daß das Gesicht uns nur Gestalten, das Gefühl allein, Körper zeige: daß Alles, was Form ift, nur durchs tastende Gefühl, durchs Gesicht nur Fläche, und zwar nicht körperliche, sondern nur *sichtliche Lichtfläche* erkannt werde.« (Hervorhebung im Original) Es kommt dabei auf die theoriegeschichtlich neue Annahme an, dass »die fühlende Hand in besonderer Weise geeignet sei, Leben nicht nur ›herzustellen‹, sondern am Kunstwerk zu erfahren«. Inka Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert, München 1998, S. 69.

²⁰ Damit wird die Vorstellung des lebendigen Kunstwerks indes keineswegs abgeschafft. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann das Kunstwerk ganz unproblematisch als ein »durch und durch *lebendiges Gebilde*« begriffen werden; vgl. Wilhelm Waetzoldt: Das Kunstwerk als Organismus. Ein ästhetisch-biologischer Versuch, Leipzig 1905, S. 18.

²¹ Vgl. die Pointierung des Unterschieds in den Systematiken von Linné und Buffon bei Werner Michler: Klassifikation und Naturform. Zur Konstitution einer Biopoetik der Gattungen im 18. Jahrhundert, in: Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form, hg. von Michael Bies, Michael Gamper und Ingrid Kleeberg, Göttingen 2013, S. 35–50, hier S. 40f.

²² Siehe auch Daniel Ehrmann: Bildverlust oder Die Fallstricke der Operativität. Autonomie und Kulturalität der Kunst in den *Propyläen*, in: Klassizismus in Aktion. Goethes *Propyläen* und das Weimarer Kunstprogramm, hg. von dems. und Norbert Christian Wolf, Wien/Köln/Weimar 2016, S. 123–173.

Blutsverwandten und Freunden. Hätte Pygmalion seiner Statue begehren können, so wäre er ein Pfuscher gewesen, unfähig eine Gestalt hervorzubringen, die verdient hätte, als Kunstwerk oder als Naturwerk geschätzt zu werden.²³

Zwar begibt sich hier die Personifikation der Natur auf metaphorisch schwieriges Terrain, wo nicht zuletzt Zeugung und Verwandtschaft in gefährliche Nähe geraten,²⁴ und sie scheint sich ebenfalls in dem problematischen Verhältnis von Natur und Kunst zu verstricken. Jedoch macht sie eines dabei deutlich: Statuenliebe ist eine Brutalität, die keinem ›wahren‹ Künstler unterlaufen kann; betroffen sind von einer solchen Verwechslung von Sinneswahrnehmung und Affektwirkung höchstens »die Jugend, das Frauenzimmer, ein großer Teil der nordischen KunstLiebhaber«.²⁵ Lebendig kann Kunst nur scheinen, nie eigentlich sein,²⁶ und sie läuft Gefahr, erneut und endgültig einer Natur zu unterliegen, die durch das Konzept selbstreproduzierender Organismen vom Numinosen freigespielt wird. Denn wie können Abgeschlossenheit implizierende Werke mit solchen Diskursen des Lebendigen verschnitten werden? Insbesondere wenn es sich dabei um Kunstwerke handelt, die immer auch Formen des Handwerks sind? Können die ›inneren Gesetze des Lebens‹ eine Entsprechung im Bereich der Kunst finden? Solche Fragen scheinen viele der gattungspoetologischen Debatten um 1800 zu befeuern und die Suche nach tauglichen Konzepten einer ›Naturpoesie‹ zu motivieren. Dabei erscheint der Glaube an die Lebendigkeit des Kunstwerks nunmehr als Exklusionskriterium, über das die Vertreter einer veränderten Auffassung vom Leben in der Kunst sichtbar werden, die weniger an der Frage nach der Lebendigkeit einzelner Werke interessiert sind, als an dem, was der Blumenbach-Schüler Carl Friedrich Kielmeyer 1793 »das Leben der Gattung« genannt hat.²⁷

²³ Goethe: Diderots Versuch über die Mahlerey (wie Anm. 5), S. 20.

²⁴ Zur daran geknüpften Angst der Hygieniker vor Degeneration vgl. Philipp Sarasin: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914, Frankfurt a.M. 2001, S. 433–441.

²⁵ Johann Wolfgang Goethe: [Anzeige] Propyläen. Eine periodische Schrift, herausgegeben von Goethe. Ersten Bandes Erstes und Zweites Stück, Zweiten Bandes Erstes Stück, Tübingen 1799 in der Cottaschen Buchhandlung, in: MA 6.2, S. 131–139, hier S. 132. Vgl. auch Ders.: Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt, in: MA 4.2, S. 321–332, hier S. 321, und Ders.: Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke, in: Propyläen. Eine periodische Schrift, Bd. I.1, Tübingen 1798, S. 55–65, bes. S. 60–62.

²⁶ Vgl. die frühe Polemik in Goethes Brief an F. H. Jacobi, 21.8.1774, WA IV, 2, S. 186f. Als Ergebnis einer »Vereinigung von Object und Subject« wird das ›lebendige Werk‹ hingegen symbolische Form (vgl. Goethe an C. L. F. Schultz, 18.9.1831, WA IV, 49, S. 82).

²⁷ Carl Friedrich Kielmeyer: Ueber die Verhältnisse der organischen Kräfte unter einander in der Reihe der verschiedenen Organisationen, die Geseze und Folgen dieser Verhält-

II.

Die Vermutung liegt nahe, dass die sowohl in den ästhetischen wie (im weiteren Sinn) naturkundlichen Debatten des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts zur Zentralkategorie avancierte Form interdiskursive Funktion ausübt.²⁸ Jedenfalls aber scheinen die Form und die Frage nach formativen Prozessen zentrale Semantiken beider Diskurse in ähnlicher Weise zu strukturieren: Organismen sind ebenso wenig ohne spezifische ›Lebensform‹²⁹ zu denken wie Kunst ohne ›Werkform‹.³⁰ Es scheint also nur der Kategorie der Form zu gelingen, ihre Beschreibungsobjekte der Ästhetik wie der Biologie – das sind nicht nur Einzelwesen und Werke, sondern künstlerische wie biologische Gattungen – voneinander zu trennen und in hierarchische, später genealogische Ordnungen zu versetzen. In diesem Sinn sind bereits die Tableaus der taxonomischen Naturgeschichte und die klassizistische Hierarchie der Kunstgattungen³¹ ohne differierende Formen undenkbar; diese gewinnen aber neue Bedeutung für die vergleichende

niße. Eine Rede den 11ten Februar 1793 am Geburtstage des regierenden Herzogs Carl von Württemberg im großen akademischen Hörsale gehalten, neuer unv. Abdr., Tübingen 1814, S. 7.

²⁸ Vgl. grundlegend zu Begriff und Konzept Jürgen Link: Elementare Literatur und generative Diskursanalyse (mit einem Beitrag von Jochen Hörisch und Hans-Georg Pott), München 1983, bes. S. 14f.

²⁹ Der Begriff der Lebensform soll hier darauf hinweisen, dass die tatsächliche Bewegtheit und Varianz lebendiger Gestalten im Zuge ihrer Diskursivierung in Normalformen des Lebens stillgestellt werden. Bereits in den Debatten um 1800 erscheint Leben stets als geformtes Leben. Diese Differenz von *zoé* und *bíos* wird von Giorgio Agamben: Lebensform, in: Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen, hg. von Joseph Vogl, Frankfurt a.M. 1994, S. 251–257, aufgegriffen und politisch radikalisiert.

³⁰ Zu dieser Zentralkategorie der spätaufklärerischen Populärphilosophie vgl. Salomon Maimon: Ueber die Ästhetik, in: Ders.: Streifereien im Gebiete der Philosophie. Erster Theil, Berlin 1793, S. 131f. Zur Bedeutung der Form in keineswegs nur klassizistischen Poetiken insbesondere des ›langen‹ 19. Jahrhunderts vgl. Dieter Burdorf: Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte, Stuttgart/Weimar 2001.

³¹ Die an der Pariser *Académie royale* mit einiger Verbindlichkeit formulierte bildkünstlerische Gattungshierarchie folgt wie die biologische dem Prinzip der Komplexitätssteigerung; vgl. Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 22–24. Bei Anton Raphael Mengs: Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey, hg. von J. Caspar Füßlin, 3. Aufl., Zürich 1771, wird die Hierarchie der Gattungen zu einer Hierarchie des Geschmacks modifiziert, die bereits einen zeitlichen Index aufweist, eine Geschichte hat. Daher »ist die Kunst und ihr Geschmack gestiegen und gefallen. Endlich ist sie gar zu grunde gegangen da die Künstler aus Unwissenheit anfangen nur nach der Gewohnheit der Handwerker zu arbeiten« (ebd., S. 47).

Anatomie³² und die bald akademisch werdenden kunst- und literaturhistorischen Unternehmungen am Beginn des 19. Jahrhunderts.

Wenn Form eine solche zentrale Funktion ausübt, dann muss die von der Verzeitlichung ausgehende Bedrängnis in Vorstellungen der Weitergabe und Tradition aufgehoben werden; es kommt daher bereits vor der Etablierung eines gesicherten Wissens von der konkreten ›Mechanik der Reproduktion‹ zu Imaginationen und Spekulationen über die Rolle der Vererbung.³³ Im Zuge dieser Spekulationen erhält der Organismus eine Tiefendimension,³⁴ die nicht mehr nur seine oberflächliche Erscheinung funktional erklärt, sondern zugleich deren autonome Fortzeugung verständlich machen soll. Dieses spannungsvolle Verhältnis von Oberfläche und Tiefenschicht wird dann bei Kant in ein auch für die Kunst folgenreiches Konzept gegossen werden: »Ein organisirtes Wesen [...] besitzt in sich bildende Kraft und zwar eine solche, die es den Materien mittheilt, welche sie nicht haben (sie organisirt): also eine sich fortpflanzende bildende Kraft, welche durch das Bewegungsvermögen allein (den Mechanism) nicht erklärt werden kann.«³⁵ Die Schachteln und Keime der Präformationisten sind längst verschwunden, stattdessen vermittelt Kant Buffons ›moule intérieur‹ mit Blumenbachs ›nisus formativus‹ und legt Nachdruck auf die reflexiv und transitiv organisierende Kraft der Wesen, die auch ein unberechenbar bleibendes Moment der Dynamik in die Gestaltwerdung einbringt.³⁶ Deshalb geht die Reproduktion einher »mit schicklichen Abweichungen, die

³² Die an einer räumlichen Ordnung der Formen orientierte Naturgeschichte gerät im Laufe des 19. Jahrhunderts vonseiten einer die formalen Trennungen subvertierenden vergleichenden Anatomie oder einer an der ›Oeconomie‹ des Verhaltens interessierten vergleichenden Naturgeschichte unter Druck. Vgl. dazu exemplarisch Johann Friedrich Blumenbach: Versuch einer vergleichenden Physiologie der warmblütigen, lebendig gebährenden und Eierlegenden, Thiere, in: Ders.: Kleine Schriften zur vergleichenden Physiologie und Anatomie und Naturgeschichte gehörig. Übers. und hg. von Johann Gottfried Gruber, Leipzig 1800, S. 1–60; eine Verbindung zwischen Verhalten bzw. Psychologie und Entwicklungsstufe schlägt Georg Friedrich von Jäger: Beiträge zur vergleichenden Naturgeschichte der Thiere und des Menschen. In zwey Reden, Stuttgart 1830, vor.

³³ Es sucht auch Buffon, »die Mechanik zu erklären, deren sich die Natur zu Hervorbringung seines gleichen bedient«. Vgl. [George-Louis Leclerc de Buffon:] Allgemeine Historie der Natur nach allen ihren besonders Theilen abgehandelt [...], übers. von Bartholomäus Joachim Zink, Bd. 1.2, Hamburg/Leipzig 1750, S. 22.

³⁴ Vgl. Jacob: Die Logik des Lebenden (wie Anm. 4), S. 79f.

³⁵ Kant: Kritik der Urtheilskraft (wie Anm. 8), S. 374.

³⁶ In dieser Bedeutung erscheint der Begriff der Kraft auch in den ästhetischen Debatten seit Baumgarten und Herder; vgl. Christoph Menke: Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie, Frankfurt a.M. 2008, S. 46–66.

die Selbsterhaltung nach den Umständen erfordert.«³⁷ Diese Dynamik der Reproduktionskraft überträgt Carl Friedrich Kielmeyer auf die Entwicklung der Gattungen;³⁸ er weitet die an den Individuen beobachtbaren formbildenden Prozesse auch auf nur vorgestellte Gattungswesen aus und schlägt damit unwillkürlich den Bogen ins Feld der Kunst: Wenngleich das biologische Wissen den einzelnen Werken ihr Leben entzog, so eröffnet es dadurch nur die Perspektive auf die Lebendigkeit einer weitaus größeren Einheit – der Gattung.

Leben erscheint – in der Kunst wie in der Natur – nie selbst, sondern immer nur in Vermittlung durch Zeichen, und diese sind, nach der Terminologie von Charles Sanders Peirce, indexikalischer Natur.³⁹ Leben tritt daher immer nur im Nachvollzug einer Spur von Bewegung, von Formveränderung in Erscheinung.⁴⁰ Erst wenn nicht einzelne Kunst- oder ›Naturwerke‹ isoliert und momenthaft betrachtet werden;⁴¹ wenn nicht Zustände, sondern das Werden von Formen, deren ontogenetische, später auch phylogenetische Entwicklung in den Blick geraten; wenn Formen einer spezifischen Verzeitlichung unterworfen werden, wird aus der Lebendigkeit des Kunstwerks mehr als eine Metapher im rhetorischen System der Künste. Die Formen erscheinen dann als Emanationen des Lebens einer Gattung. Die Konzepte von Kunst und Natur überschneiden sich damit in einem Lebenswissen,⁴² das beide Kollektivsingulare als Diskursobjekte verän-

³⁷ Kant: Kritik der Urtheilskraft (wie Anm. 8), S. 374.

³⁸ Vgl. Kielmeyer: Ueber die Verhältnisse der organischen Kräfte (wie Anm. 27), S. 40f.

³⁹ Vgl. Charles Sanders Peirce: Phänomen und Logik der Zeichen, hg. und übers. von Helmut Pape, Frankfurt a.M. 1983, S. 65.

⁴⁰ Der Diskurs um 1800 kann sich einer bestimmten Zielgerichtetheit nicht ganz entschlagen. Jedenfalls werden Leben und Entwicklung in annähernd gleicher Bedeutung verwendet; vgl. exemplarisch Kielmeyer: Ueber die Verhältnisse der organischen Kräfte (wie Anm. 27).

⁴¹ Es ist bezeichnend, dass um 1800 Natur und Kunst streng und grundsätzlich geschieden werden sollen, die einzelnen Phänomene beider Bereiche aber in einer signifikanten Übertragung des Werkbegriffs einander auf zweiter Ebene angenähert werden. Goethe spricht einige Jahre lang gehäuft von ›Naturwerken‹, die den Kunstwerken analog beschrieben werden können. Vgl. etwa: »Ein ächtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, vielweniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.« (Johann Wolfgang Goethe: Ueber Laokoon, in: Propyläen. Eine periodische Schrift, Bd. I.1, Tübingen 1798, S. 1–19, hier S. 1)

⁴² Kurz gefasst: »Die Kenntnis von den Lebewesen bezieht die Vorstellungen vom Leben und die einer geschichtlichen Entwicklung mit ein.« Jacob: Die Logik des Lebenden (wie Anm. 4), S. 21.

dert.⁴³ Denn in der Verzeitlichung der Ordnungen drängt sich die Frage nach Entwicklung, Veränderung und Weitergabe auf. Das Nichtwissen, in das die Mechanismen und die Regeln der Vererbung eingehüllt waren,⁴⁴ stellt nicht zuletzt deshalb ein Moment größter Virulenz dar, weil es die Frage nach der Herkunft zeitgenössischer Formen impliziert und damit die Gattungen nicht nur der Lebewesen, sondern auch der Künste mit einem zeitlichen Index versieht. Es ist auffällig und kann vielleicht als Reaktion auf eine Zwangslage verstanden werden, dass die folgenreichsten Versuche, die poetischen Gattungen durch eine ontologische Begründung transhistorisch zu stabilisieren und sie aus dem ephemeren Zustand der Zeitgenossenschaft zu befreien,⁴⁵ gerade zu jener Zeit unternommen wurden, als sie nach dem Vorbild der biologischen Gattungen eine Geschichte erhielten, oder sich zumindest in eine (selektive) Traditionslinie einzufügen begannen, und so die Trajektorien bestimmter Merkmale sichtbar wurden.⁴⁶

III.

An der Wende zum 19. Jahrhundert sind es daher längst nicht mehr die Götter, es sind die Musen und unter diesen vor allem Klio, die den Kunstwerken Leben einhauchen. Denn durch die Historisierung der Künste,

⁴³ Diese Objekte müssen sich mit den sie konstituierenden Diskursen sowie mit deren Beschreibung verändern; vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1973, S. 199f. Es wird eine neue Kunst entstanden sein, wenn Werke als Vertreter biologieanaloger Gattungen verstanden werden. Indem sie Objekt von Zurichtung und Beobachtung werden, erscheinen biologische wie künstlerische Gattungen um 1800 daher als ähnliche Vertreter von spezifischem Nichtwissen wie die von Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001, S. 24–26, beschriebenen »epistemischen Dinge«.

⁴⁴ Einen historischen Überblick geben Hans-Jörg Rheinberger/Staffan Müller-Wille: *Vererbung. Geschichte und Kultur eines biologischen Konzepts*, Frankfurt a.M. 2009.

⁴⁵ Zu der (jedenfalls scheinbaren) Frontstellung von »klassizistischer« Gattungspoetik und ihrer »Überwindung« insbesondere durch Friedrich Schlegel vgl. Peter Szondi: *Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik*, in: Ders.: *Poetik und Geschichtsphilosophie II*, hg. von Wolfgang Ietkau, Frankfurt a.M. 1974, S. 7–183, bes. S. 131–151.

⁴⁶ Zu den zwischen Überzeitlichkeit und Temporalisierung im Unentschieden bleibenden Ordnungsversuchen der frühen Kunstgeschichte vgl. auch Daniel Ehrmann: *Ordnen und lenken. Kunstgeschichte und Kunsttheorie in Meyers Beiträgen zu den Propyläen*, in: Johann Heinrich Meyer – *Kunst und Wissen im klassischen Weimar*, hg. von Alexander Rosenbaum, Johannes Rössler und Harald Tausch, Göttingen 2013, S. 255–273, bes. S. 266–273.

wie sie spätestens von der französischen *Querelle des Anciens et des Modernes* angestoßen und dann vor allem von Johann Joachim Winckelmann auch systematisch betrieben wurde, erhielten Kunstwerke als generische Erscheinungsformen einen zeitlichen Index. Werke und Gattungen wurden so ihrer diskreten Individualität enthoben und in die Erzählung einer Entwicklungsgeschichte integriert. Insbesondere in seiner 1764 erschienenen *Geschichte der Kunst des Alterthums* hat sich Winckelmann an einer stiltypologischen Ordnung versucht, durch die (antike) Kunst zugleich systematisiert und historisiert wurde. In seiner zugleich chrono- und genealogischen Betrachtung der Werke bemerkt er ›Wachsthum‹, ›Blüthe‹ und ›Verfall‹ (vgl. GKA, 213–248)⁴⁷ und leitet daraus die typische Verlaufsform der sich wiederholenden »Stufen des Wachstums« (GKA, 223) in der Kunstentwicklung ab, die »auf das Wesen derselben« (GKA, 213) abzielt und sich einem metaphorischen Gerüst verdankt, das sich nicht zuletzt aus dem Bildbereich biologischer Prozesse speist.⁴⁸ Bereits früh formuliert der Kunsthistoriker die Idee einer organischen Verfasstheit des Werks: »Je mehr Einheit aber in der Verbindung der Formen, und in der Ausfließung einer aus der andern ist, desto größer ist das Schöne des Ganzen« (GKA, 152). Schönheit, als Analogon der Funktionalität des biologischen Organismus, ist ein Resultat interdependenter Formen, die sich gegenseitig bedingen und sich sogar wechselseitig zu erzeugen scheinen, jedenfalls aus einander ›ausfließen‹. Dass es sich hierbei um mehr als eine taugliche Metaphorik handelt, um die spröde Systematik seiner Untersuchung stilistisch annehmlicher werden zu lassen, macht Winckelmann in wiederholt eingeschalteten theoretischen Reflexionen deutlich. Dreißig Jahre vor Kiehmeyer wagt er den Schritt vom lebendigen Kunstwerk zum ›Leben der Gattung‹, indem er den biologischen Entwicklungsprozess auf stilistische Veränderungen einzelner Genres überträgt. Die Kunst scheint dabei ein von den Künstlern seltsam getrenntes Eigenleben zu entwickeln: Denn es musste auch »die Kunst, in welcher, wie in allen Wirkungen der Natur, kein fester Punct zu denken ist, da sie nicht

⁴⁷ Hier und im Folgenden wird mit der Sigle GKA und Seitenzahl verwiesen auf Johann [Joachim] Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.

⁴⁸ Zugleich wird diese biologische Wachstumsanalogie mit der Organisation der dramatischen Handlung in fünf Akten verglichen. »Denn so wie eine jede Handlung und Begebenheit fünf Theile, und gleichsam Stufen hat, den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme, und das Ende, worinn der Grund lieget von den fünf Auftritten oder Handlungen in Theatralischen Stücken, eben so verhält es sich mit der Zeitfolge derselben [gemeint ist die Kunst der Griechen]: da aber das Ende derselben außer die Gränzen der Kunst gehet, so sind hier eigentlich nur vier Zeiten derselben zu betrachten« (GKA, 213f.).

weiter hinausgieng, zurück gehen« (GKA, 235). Die klassischen Werke der Kunst werden damit aus ihrer ästhetischen Eigenzeit in die prozessuale Zeitlichkeit des Lebens überführt.

Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* war ein Diskursereignis, das größte Auswirkungen nicht nur auf wesentliche ästhetische und kunsttheoretische Debatten der folgenden Jahrzehnte hatte,⁴⁹ sondern offenkundig auch das Modell für die Übertragung genealogischer Entwicklungsmodelle auf die Kunst darstellte. Es ist für die Bestimmung des Charakters der hier aufgerufenen Wissensbestände aufschlussreich, dass es bei Winckelmann letztlich keine Künstler sind, die den stilistischen Wandel bewirken.⁵⁰ Er ist nicht an den Zäsuren, an herausragenden Individuen oder singulären Ereignissen interessiert, sondern an anhaltenden formativen Prozessen. Daher sind es in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* nicht die Künstler, die Formen hervorbringen und Gattungen evolvieren lassen, sondern Kulturen. Die Historisierung der Werke wird so gepaart mit einer Naturalisierung der Gattungen, auf die sie bezogen sind. Damit ist bereits das Dilemma bezeichnet, dem sich auch die Dichtungstheorie am Übergang zum 19. Jahrhundert zu stellen haben wird: Zwar wird Werken und Gattungen eine inhärente, gestaltwandelnde Kraft und ein der organischen Natur analoges Eigenleben zugestanden, wodurch sie jene diskursiven Festschreibungen der auf sowohl deskriptiver wie präskriptiver Konvention beruhenden rhetorischen Gattungssystematik seit der Renaissance aufzubrechen geeignet scheinen; doch bleiben zugleich die sichtbaren Zeichen dieser Kraft auf das Austreiben der oberflächlichen Materie gemäß einer inneren Form beschränkt.⁵¹ Wie die Bildungsgeschichte tierischer Körper ist die Entwicklungsgeschichte der Kunstformen somit von einem neuplatonischen, auf das ›Wesen‹ abgestellten Gattungsdenken bestimmt, das aus der Opposition von geformter (variabler) Oberfläche und formender (stabiler) Tiefe gezogen ist. Die Großprojekte der Gattungsgeschichten von Natur und Kunst stehen daher gleichzeitig und mit derselben Ratlosigkeit vor jener Frage, die u.a. die De-

⁴⁹ Zur Frage, inwiefern Winckelmann als ›Diskursivitätsbegründer‹ gelten kann vgl. auch Ehrmann: Ordnen und lenken (wie Anm. 46), S. 255–258.

⁵⁰ Schelling wird dies in einer seiner vielen Winckelmann-Paraphrasen mit Blick auf schwer bestimmbare kulturelle Prozesse pointieren: »Aber nicht die Kraft des Einzelnen richtet es aus; nur der Geist der sich im Ganzen verbreitet.« Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Eine Rede, München 1807, S. 60.

⁵¹ Dies in verblüffender Analogie zu Buffon: Allgemeine Historie der Natur (wie Anm. 33), bes. S. 22f.

batte um Präformation und Epigenese ausgelöst hatte.⁵² Wie müssen die (autonom) strebenden Kräfte beschaffen sein, um aus sich gattungsbildende und zugleich evolvierende Individuen hervorbringen zu können?

Daraus wird deutlich, wie eng die poetologischen Versuche um 1800 nicht nur (wie bekannt) mit organologischen Diskursen, sondern auch mit den typologischen Modellen der sich annähernd parallel dazu institutionell konstituierenden Kunstgeschichte verbunden waren.⁵³ Neben den alten Rangordnungen finden sich nun allorts historisch-genealogische Stufengänge, insbesondere bei den frühen Romantikern, die emphatisch gegen die alten Hierarchien eifern.⁵⁴ Dass aber gerade der Kampf gegen die »Begränzung des Individuellen« zur Formulierung überzeitlicher Urbild-Poetologien führen kann, zeigt eindrücklich das Beispiel Schellings. Für die Kunstbetrachter, die »verlangen mehr zu sehen« als das Individuum, nämlich »den lebendigen Begriff desselben«, forscht der Künstler nach der »in ihm schaffenden Idea« und bildet »das Individuum zu einer Welt für sich, einer Gattung, einem ewigen Urbild«. ⁵⁵ Schellings Problem ist das seiner Zeit: Noch kann die äußere Gestalt nicht ohne das Vorbild einer »inneren Form« gedacht werden, und doch lehrt bereits der historisierende Blick, dass die individuellen Emanationen sich historisch unterscheiden, sich im Gleichschritt mit bestimmten kulturellen Bedingungen verändern und damit zugleich die folgenden Entwicklungen zu bedingen scheinen. Auch das ist eine Regel, die die Geschichte der Natur lehrt: »[E]ine Kunst, die nach allen Bestimmungen dieselbe wäre, wie die der früheren Jahrhunderte, wird nie wieder kommen; denn nie wiederholt sich die Natur.« ⁵⁶

Dieses problematische Verhältnis von Urbild und Metamorphose lenkt den Blick unweigerlich auf Goethe, bei dem Kunst- und Naturbetrachtung noto-

⁵² Zur parallelen Problematik der »Ordnung des Lebendigen« und den »historischen Ordnungen der Literatur« vgl. Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*, Göttingen 2015, bes. S. 74–76.

⁵³ »Naturgeschichte und Kunstgeschichte bedingen sich in ihren Aufgaben und Funktionen gegenseitig.« Reinhard Wegner: Einleitung, in: *Kunst – die andere Natur*, hg. von dems., Göttingen 2004, S. 7–12, hier S. 9.

⁵⁴ Im »Versuch über den Styl in Goethes früheren und späteren Werken« aus Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* werden drei »Manieren« in Goethes Schaffen unterschieden, die als »Schema seines Stufenganges« bezeichnet werden. Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, I. Abt., 2. Bd., München/Paderborn/Wien 1967, S. 345.

⁵⁵ Schelling: Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (wie Anm. 50), S. 22f.

⁵⁶ Ebd., S. 62.

risch und auf produktive Weise verwoben sind.⁵⁷ Nur aus dieser Konstellation gewinnt er allererst die Prämissen seiner theoretischen und praktischen Arbeit an den (künstlerischen) Gattungen. Die Vorstellung, dass jeder historischen Emanation ein bestimmter Typus zugrunde liegt, dass jedes Individuum an einer Gattung partizipiert, die es selbst zur Erscheinung bringt, leitet dabei sein Denken in beiden Bereichen. Das bekannteste Beispiel hierfür ist die in Italien entdeckte und sowohl im *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790) als auch in der Elegie *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798) verarbeitete ›Urpflanze‹,⁵⁸ die er früh als »das wunderlichste Geschöpf von der Welt« ankündigt und die es ermöglichen soll, »noch Pflanzen ins unendliche [zu] erfinden, die konsequent seyn müssen«.⁵⁹ Dabei stellt der Typus aber ein eminent unsicheres Wissen dar, der nur ›gefühlte‹ oder – und Goethe wertet diese Option zunehmend auf – induktiv aus seinen individuellen Gestaltungen erschlossen werden kann. Darum habe der Künstler kaum eine andere Wahl, als

durch Betrachtung und Übung sich auszubilden. [...] Keine Theorie giebt's, wenigstens keine allgemein verständliche, keine entschiedne Muster sind da, welche ganze Genres repräsentirten, und so muß denn jeder durch Theilnahme und Anähnlichung und viele Übung sein armes Subject ausbilden.⁶⁰

Es gelte daher sowohl eine Theorie als auch einzelne Muster der Gattungen aufzustellen,⁶¹ diese damit auch voneinander zu unterscheiden und ›rein‹ zu halten.⁶²

⁵⁷ Die Verbindung findet sich mit einigen Konjunkturen sein ganzes Leben lang. Die Annahme, dass sein Naturverständnis auch seine poetischen Arbeiten beeinflusst, wurde vielfach zu plausibilisieren versucht. Siehe dazu etwa Dorothea-Michaela Noé-Rumberg: Naturgesetze als Dichtungsprinzipien. Goethes verborgene Poetik im Spiegel seiner Dichtungen, Freiburg i.Br. 1993; Elisabeth von Thadden: Erzählen als Naturverhältnis – »Die Wahlverwandtschaften«. Zum Problem der Darstellbarkeit von Natur und Gesellschaft seit Goethes Plan eines »Roman über das Weltall«, München 1993; Safia Azzouni: Kunst als praktische Wissenschaft. Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und die Hefte *Zur Morphologie*, Köln/Weimar/Wien 2005.

⁵⁸ Vgl. dazu Michael Bies: Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt, Göttingen 2012, S. 162–194.

⁵⁹ Goethe an Charlotte von Stein, 1.–9.7.1787, WA IV, 8, S. 232–233.

⁶⁰ Goethe an Friedrich Schiller, 1.7.1797, WA IV, 12, S. 177–178.

⁶¹ Vgl. etwa Goethes *Novelle*, das *Märchen* etc. Zur Unterscheidung durch Auffinden von »Musterstücke[n]« vgl. Johann Wolfgang Goethe: Naturformen der Dichtung, in: WA I, 7, S. 118–120, hier S. 119.

⁶² Vgl. Goethe an Friedrich Schiller, 23.12.1797, WA IV, 12, S. 382f.

Dieses Vorhaben, das – zunehmend in Kollaborationen – die späten 1790er Jahre prägt,⁶³ wird parallel dazu von den eigenen Gattungsinnovationen (Ballade, Bildungsroman) problematisiert,⁶⁴ die ein historisch-dynamisches Gattungssystem, mithin eine das organologische Denken radikalisierende Lebendigkeit implizieren. Dadurch muss jede – wenn auch mitunter selbst formulierte – Gattungshierarchie ephemere und brüchig erscheinen.⁶⁵ Die »Krise der Kunst« um 1800⁶⁶ lässt sich daher auch als Krise der Gattungen deuten, wenn man bemerkt, dass parallel zu den Bemühungen, Kunst als einen lebendigen Organismus zu verstehen, auch ein die poetische Kraft limitierender Diskurs etabliert wurde, der die Integrität von Kunst im emphatischen Singular gewährleisten sollte. Somit ist die Frage der Gattungsreinheit zugleich eine Frage der Kunstpolitik, indem sie in das Verhältnis von Produzenten und Rezipienten, das allzu ökonomisch zu werden drohte, eingreift und die Grenze zwischen unterhaltender und ästhetischer Funktion von Kunst neu verhandelt. Die dadurch bedingte spannungsvolle, ja krisenhafte Arbeit an den Gattungen um 1800 lässt sich leicht an Goethes *Propyläen* veranschaulichen, die ihre eigenen gattungssystematischen Bestrebungen bereits durch die Einschaltung von Mischgattungen infrage stellen⁶⁷ und sogar regelrechte Gattungshybride wie die Oper als ästhetisch besonders hochstehenden (also artifiziellen) Ausdruck »natürlicher« Kunstprinzipien verhandeln.⁶⁸

⁶³ Vgl. insbesondere den 1797 nach intensiven brieflichen Diskussionen von Goethe und Schiller gemeinsam verfassten und erst 1827 in *Ueber Kunst und Alterthum* veröffentlichten Aufsatz *Ueber epische und dramatische Dichtung*.

⁶⁴ Zu dieser Koinzidenz vgl. Michler: Kulturen der Gattung (wie Anm. 52), S. 373f.

⁶⁵ Vielleicht entfaltet Goethes Text von den »Naturformen der Dichtung« auch deshalb »nicht, wie er behauptet, eine Klassifikation, sondern eine Produktionstheorie der Gattungen«. Ebd., S. 361.

⁶⁶ Werner Busch: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, S. 13f., erkennt das »Ende der Ikonographie« als Zeichen dieser Krise.

⁶⁷ Siehe Johann Wolfgang Goethe: Der Sammler und die Seinigen, in: *Propyläen*. Eine periodische Schrift, Bd. II.2, Tübingen 1799, S. 26–122; zur Gattungsproblematik vgl. auch Norbert Christian Wolf: Vielstimmigkeit im Kontext. Goethes »kleiner KunstRoman« *Der Sammler und die Seinigen* in entstehungsgeschichtlicher und gattungstheoretischer Perspektive, in: *Klassizismus in Aktion* (wie Anm. 22), S. 239–276.

⁶⁸ Siehe Goethe: *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (wie Anm. 25).

IV.

Wenig spricht nunmehr dagegen, dass unterschiedliche literarische Gattungen ebenso aus untergegangenen Vorgängern hervorgehen können⁶⁹ wie »der gemeine und indische Stier« aus jener »weit verbreitete[n] untergegangene[n] Stamm-Race«, als die Goethe einen fossilen Stier anerkennt.⁷⁰ In analoger Weise gehen daher die drei in Goethes *Noten und Abhandlungen zum Diwan* (1819) eingeführten Redegattungen der Poesie (Epos, Lyrik und Drama) aus einer – wenn auch namenlosen – »Stamm-Race« hervor; sie bilden zunächst einen Kollektivkörper »und erst in einer gewissen Zeitfolge sondern sie sich.«⁷¹ Die Dreiteilung ist zwar unabweislich eine transhistorisch gattungssystematische, jedoch soll sie – dem vorangehenden, »Dichtarten« betitelten Abschnitt der *Noten* zufolge – auch »historischen Zwecken« dienen können.⁷² In Anerkennung der potenziellen phylogenetischen Transformationen der Dichtungsarten muss, wer von »Naturformen« spricht, auch mit dem Abnormen kalkulieren. Diese jede Taxonomie gefährdenden Anomalien sind indes »nicht gleich als krank, oder pathologisch zu betrachten«⁷³ und als solche außerhalb der Ordnung zu platzieren, sie weisen vielmehr auf das »unsichere Vor- und Rückschreiten der Natur« hin.⁷⁴ Es sind beide, »sowohl das Geregelte als Regellose, von einem Geiste belebt«, und es überschreitet die Natur im Abnormen zwar »die Gränze, die sie sich selbst gesetzt hat, aber sie erreicht dadurch eine andere Vollkommenheit«.⁷⁵ *Naturformen* bringen daher auch im Bereich der Dichtung Ränder mit sich, an denen Deviantes, nicht aber Pathologisches erscheint. Die behauptete Reinheit der Gattungen ist eine hypothetische, die durch Musterwerke zwar insinuiert, historisch aber kaum gegenüber kontaminierenden Textpraktiken aufrechterhalten werden kann.

⁶⁹ Charles Darwin wird später das Aussterben als notwendige Voraussetzung von Gattungsdifferenzierung betrachten; vgl. Philipp Sarasin: *Darwin und Foucault. Genealogie und Geschichte im Zeitalter der Biologie*, Frankfurt a.M. 2009, S. 135.

⁷⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Fossiler Stier*, in: WA II, 8, S. 234; vgl. dazu auch Margrit Wyder: *Goethes Naturmodell. Die Scala Naturae und ihre Transformationen*, Köln/Weimar/Wien 1998, S. 276f.

⁷¹ Goethe: *Naturformen der Dichtung* (wie Anm. 61), S. 118.

⁷² Johann Wolfgang Goethe: *Dichtarten*, in: WA I, 7, S. 117.

⁷³ Johann Wolfgang Goethe: *Zur Morphologie (Nacharbeiten und Sammlungen)*, in: WA II, 6, S. 169–186, hier S. 173.

⁷⁴ Ebd., S. 172.

⁷⁵ Ebd., S. 174.

Gerade um solche wilden, dem emphatischen Kunstdiskurs des frühen 19. Jahrhunderts so zuwiderlaufenden und ihn dennoch so nachhaltig faszinierenden Praktiken scheint es sich bei den zeitgleich auftauchenden Urformen zu handeln, die sich nicht zuletzt aus dem Bereich der vernakulären ›Volks-‹Dichtung speisen. Einst populäre, hochgradig unsichere und bisweilen unreine Textpraktiken werden in teils aufwendigen Ursprungserzählungen an den Anfang der Gattungsgeschichte gesetzt. Für den Zusammenhang von Lebens- und Gattungswissen besonders aufschlussreich ist Goethes bekannter Text über die Ballade, der wohl nicht als die programmatische Äußerung konzipiert war, als die er wahrgenommen wurde. Zumal der kurze Text – seltsam anachronistisch – erst 1821 im ersten Heft des dritten Bandes von Goethes Zeitschrift *Ueber Kunst und Alterthum* erschienen ist – und damit Jahrzehnte nach der ›Erfindung‹ der Ballade als Kunstform. Jedoch übernimmt die relativ junge Gattung der Ballade um 1820 offenbar eine geänderte Funktion; sie dient nicht mehr dazu, die poetogene Kraft des Volkes zu beschwören und für die Kunst fruchtbar zu machen, sondern ist zum programmatischen Ort der Gattungsreflexion geworden. Daher figuriert sie bereits in den *Naturformen der Dichtung* als »das herrlichste Gebild«, das durch die »Vereinigung« der drei ›Naturformen‹ »im engsten Raume« entsteht.⁷⁶ Wenngleich der Balladen-Text dieses Verschmelzungsmotiv aufgreift und im Bild vom »lebendige[n] Ur-Ey« pointiert,⁷⁷ scheint er die Programmatik des Naturformen-Aufsatzes sukzessive zurückzunehmen. Das zeigt sich nicht zuletzt an der Druckgeschichte: Denn er wurde zunächst als erstes Stück der *Nachträge zu den vorigen Heften und sonstige Einzelheiten* unter dem Titel *Ballade. Betrachtung und Auslegung* veröffentlicht, erschien im (postumen) 45. Band der Ausgabe letzter Hand indes als *Ueber die Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen*.⁷⁸ Die Veränderung ist bedeutender, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Immerhin stellt der Text einen Kommentar zu der im vorangegangenen Heft von *Ueber Kunst und Alterthum* erschienenen Ballade *Ballade* dar, der von einigen allgemeinen Bemerkungen eingeleitet wird. Der eben nicht unbetitelte, sondern in der Titelwahl eine exemplarische Gattungsnorm verheißende Bezugstext wird in der Ausgabe letzter

⁷⁶ Goethe: Naturformen der Dichtung (wie Anm. 61), S. 118.

⁷⁷ Johann Wolfgang Goethe: Ballade. Betrachtung und Auslegung, in: *Ueber Kunst und Alterthum*, Bd. III.1, Stuttgart [?] 1821, S. 49–55, hier S. 50.

⁷⁸ Johann Wolfgang Goethe: *Ueber die Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen*, in: Goethe's Werke. Ausgabe letzter Hand, Bd. 45, Stuttgart/Tübingen 1833, S. 332–336.

Hand durch den inhaltsbeschreibenden Zusatz individualisiert. Aus dem Gattungsmodell wird ein Gattungsexemplar.

Diese Tendenz lässt sich auch im Text selbst feststellen, der die Emphase der Naturanalogie im Naturformen-Aufsatz insgesamt abzumildern scheint. Der Zusammenfall der Dichtarten ist nicht mehr mit der Primordialität der Ballade verknüpft,⁷⁹ sondern den Zufälligkeiten der dichterischen (oder vernakulär-poetischen?) Praxis geschuldet.⁸⁰ Die Ballade wird nämlich performiert von einem Sänger, der »nicht weiß wie er ihn [seinen prägnanten Gegenstand] ans Tageslicht fordern will.«⁸¹ Keine naturgleiche Konsequenz regelt die Vermischung der »Elemente«, sondern die Medialität der Aufführung; die Ballade ist daher weniger Natur- als – »nach Belieben die Formen wechselnd«⁸² – Sozialform.

Da der Balladen-Text – insbesondere im Erstdruck – dezidiert auf die programmatisch betitelte und die Gattungsmischung tatsächlich durchexerzierende *Ballade* Bezug nimmt,⁸³ muss sie notwendig in eine Analyse des darin verhandelten Lebenswissens miteinbezogen werden.⁸⁴ Die *Ballade* beginnt mit einer vom späteren Balladen-Text betonten Reflexion der Redesituation, indem zunächst die Kinder jenen Alten hereinbitten, der ab der zweiten Strophe fast ausschließlich das Wort haben und der »Sänger« des folgenden Textes sein wird.⁸⁵ Ab der sechsten Strophe wird das Verhältnis des Sängers zu seinem Text wiederum prekär, da er die (»episch«) berichtende Haltung aufgibt, um selbst als (»lyrisches«) »Ich« zu sprechen, während in der Folge seine Handlungen wiederum aus Berichtsperspektive geschildert werden.⁸⁶ Dabei ist es ihm nach dem Bruch der sechsten Strophe nicht mehr möglich,

⁷⁹ Aufgabe der Ballade scheint es also durchaus zu sein, das Programm des berühmten 116. Athenäums-Fragments umzusetzen und »alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen«. Vgl. Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe (wie Anm. 54), S. 182.

⁸⁰ Das ist gemäß der mit Schiller geführten gattungspoetologischen Debatten ein gewichtiges Problem für die Produktivität einer Gattung: »Eine reine Form hilft und trägt, da eine unreine überall hindert und zerrt.« Goethe an F. Schiller, 30.10.1797, WA IV, 12, S. 352.

⁸¹ Goethe: Ballade. Betrachtung und Auslegung (wie Anm. 77), S. 49.

⁸² Ebd., S. 50.

⁸³ Vgl. ebd., S. 51.

⁸⁴ Es ist sehr befremdlich, dass *Ballade. Betrachtung und Auslegung* in der Forschung fast durchwegs als eigenständig behandelt und von ihrem Bezugstext getrennt wird. Die *Ballade* wurde schon zeitgenössisch wenig geschätzt. Wie aus Eckermanns *Gesprächen mit Goethe*, 16.12.1828, MA 19, S. 274, hervorgeht, hat »das deutsche Publikum bis jetzt nicht viel daraus [...] machen können«.

⁸⁵ Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Ballade, in: Ueber Kunst und Alterthum, Bd. II.3, Stuttgart [?] 1820, S. 7–12, hier S. 7.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 10; vgl. auch Goethe: Ballade. Betrachtung und Auslegung (wie Anm. 77), S. 52.

unmarkiert die Position des Berichterstatters eines nunmehr gegenwärtigen Geschehens einzunehmen. Dieses Problem liegt nun freilich weniger im Zusammenstoßen heterogener ›Naturformen‹ begründet, als vielmehr im komplexen Verhältnis von Textualität und Medialität.

Dabei verhandelt die *Ballade* eine im neuen Lebenswissen durchaus virulente Thematik: Denn nachdem sich der bettelnde Sänger als der Graf seiner eigenen Erzählung entpuppt hat, setzt eine eigenartige (›dramatische‹) Szene ein, die spannungsreich die Frage der Vererbung thematisiert. Der heimkehrende Vater möchte den vermeintlichen Bettler ins Verließ werfen lassen. Als seine Frau – die Tochter des nunmehr gräflichen Sängers – für diesen bittet, beginnt er sie und seine Kinder im Bewusstsein seiner »alten ritterlichen Herkunft«⁸⁷ zu beschimpfen: »Du niedrige Brut! du vom Bettlergeschlecht! / Verfinsterung fürstlicher Sterne! / Ihr bringt mir Verderben! Geschieht mir doch Recht –«. ⁸⁸ Die topische Ständehierarchie wird hier auch als biologische aufgerufen. Die Reihe ›Brut‹ – ›Geschlecht‹ – ›Verderben‹ ruft Degenerationsphantasien auf, die indes weniger adeligen Angstträumen als vielmehr den kunsttheoretischen Debatten der Jahrhundertwende entstammten. Bereits Goethes *Einleitung* in die *Propyläen* führt als »[e]ines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst [...] die Vermischung der verschiedenen Arten derselben« an. ⁸⁹ Der Ritter geht aber noch weiter: »Schon lange verflucht' ich mein ehliches Glück, / Das sind nun die Früchte der Blüten! / Man leugnete stets, und man leugnet mit Recht, / Daß je sich der Adel erlerne / Die Bettlerin zeugte mir Bettlergeschlecht –«. ⁹⁰ Die Vermischung zeigt keinen Niedergang an, sondern löscht – vermeintlich! – den in emphatischer Reinheit begriffenen Adel bereits in der folgenden Generation aus. Der Wert der Ahnentafel wird damit sowohl von außen durch die seit dem Ende des Alten Reichs deutlich vermehrten Nobilitierungen als auch von innen durch Mesallianzen gefährdet. Diese Kalamität des Adels zu Beginn des 19. Jahrhunderts führt zu der erwartbaren Krise seiner Begründung in einfachen Vorstellungen von Gottesgnadentum und Präformation, aber auch zur Integration epigenetischer Denkmodelle in das eigene Legitimationssystem. ⁹¹ Wenn daher die Verbindung von Adel und

⁸⁷ Ebd., S. 53.

⁸⁸ Goethe: Ballade (wie Anm. 85), S. 11.

⁸⁹ Johann Wolfgang Goethe: Einleitung, in: Propyläen. Eine periodische Schrift, Bd. I.1, Tübingen 1798, S. III–XXXVIII, hier S. XXIV.

⁹⁰ Goethe: Ballade (wie Anm. 85), S. 11.

⁹¹ Es soll hier aber keine gewissermaßen natürliche Nähe von Adel und Präformation bzw. umgekehrt von Bürgertum und Epigenesis insinuiert werden. Es geht nicht um ›moderne

Bettler nicht wiederum Adel hervorbringen kann, dann handelt es sich – nach der Methodik der Artunterscheidung des (Grafen) Buffon, den Goethe in seinen letzten Lebensjahren auch aus publikationsstrategischem Interesse gerne »nach Tische«⁹² las – um verschiedene Arten.⁹³ Die Vermischung der Stände muss daher am Ende zur ›Verfinsternung fürstlicher Sterne‹, zur Vermehrung des ›Bettlergeschlechts‹ führen; das ist die Kehrseite des ständischen Reinheitsgebots, das auch von der Schlusswendung nicht aufgehoben, sondern nur ins Positive gezogen wird. Der alte Graf, dessen adelige ›Form‹ und Physiognomie offenbar auch von Standesgenossen nicht erkannt werden konnte, löst die Verwechslung auf und beruhigt seinen (ihm nunmehr in der Adelshierarchie unterlegenen) Schwiegersohn: »Erhole dich, Sohn! Es entwickelt sich gut, / Heut einen sich selige Sterne, / Die Fürstin sie zeugte dir fürstliches Blut –«. ⁹⁴ Innerhalb weniger Verse werden die Kinder von Bettlern zu Fürsten und geraten damit selbst zum Verweis auf das Fehlen einer gesicherten Wahrnehmbarkeit von Nobilität. Durch die heikle Verschiebung der ›Mischerzeugnisse‹ auf der Ständeleiter wird die Biologie der Fortzeugung des Adels in den Bereich des Nichtwissens versetzt – und es ist freilich gerade dies der Ort, an dem die biologische Begründung überhaupt erfolgen kann. Der Graf, der nicht nur die Enkel ins Recht setzt, sondern unter der Hand zugleich den Adel vom Erbstand zum Sprechakt macht, schließt mit dem letzten Refrain: »Die Kinder sie hören es gerne.«⁹⁵ Wer sonst?

Blut anstatt Brut ist das Ergebnis der stellaren Vereinigung. Diese biologische Verfestigung des ständischen Systems in einer selbst Formen des Natürlichen verhandelnden Dichtung sollte nicht kurzschlüssig auf das

Herausforderungen rückständiger Systeme und das Aufbieten anschaulicher Überwindungsszenarien; vielmehr verweist diese Krise auch auf die unübersichtliche Gemengelage von Zeugungs- und Entwicklungstheorien im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Vgl. dazu Stefan Borchers: Die Erzeugung des »ganzen Menschen«. Zur Entstehung von Anthropologie und Ästhetik an der Universität Halle im 18. Jahrhundert, Berlin/New York 2011, S. 1–17.

⁹² Goethe Tagebuch, 8. und 9.8.1830, WA III, 12, S. 285f.

⁹³ »[Z]u einer Art seyen nur die Thiere zu rechnen, die sich beständig, unablässig, unveränderlich, kurz, auf die Art, wie andere Thiere fortpflanzen.« Buffon: Allgemeine Historie der Natur (wie Anm. 33), S. 9.

⁹⁴ Goethe: Ballade (wie Anm. 85), S. 12. Es handelt sich dabei also gerade nicht um den Ausdruck eines »bürgerliche[n] Prinzip[s] von Liebe und Familie, das nicht nach Herkunft fragt«, wie Matthias Mayer: »Die Kinder sie hören es gerne.« Politik und Poetik in Goethes »Ballade«, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1987, S. 60–94, hier S. 74, meint.

⁹⁵ Goethe: Ballade (wie Anm. 85), S. 12.

kompensatorische Verhalten eines (nur) nobilitierten Dichters zurückgeführt werden. Denn die epigenetischen Entwicklungsszenarien bedrohten die Kunst im emphatischen Singular ebenso sehr wie den Adel. Wie dieser vom Bettlergeschlecht wird die Kunst – wie man jetzt sah – seit der Antike vom Handwerk bedroht.⁹⁶ Der Gegensatz von Fertigen und Schaffen gewinnt durch die schrittweise Etablierung der industriellen Produktion eine Aktualität, deren Brisanz im Laufe des 19. Jahrhunderts noch zunimmt.⁹⁷ Immer weiter entfernt sich so das mühsam geschaffene Kunstwerk vom Handwerk, das sich zu einem nach Matrizen gefertigten Konsumgut steigern lässt.⁹⁸ In der Abwertung der ›toten‹ Handwerksüter zeigt sich erneut und nachdrücklich die Macht des biologischen Interdiskurses. Die über biologisches Wissen gespielte Konzeption reiner Gattungen soll bei Goethe die Kunst vor degenerativer Vermischung und dem Abstieg zu Unterhaltung oder Handwerk bewahren.⁹⁹ Am Ende wird Lebenswissen bei Goethe zu Kunstpolitik: Bald schon arbeitete er vormittags an seiner Ausgabe letzter Hand, die aus dem programmatischen Ort poetischer Gattungsreflexion die Geschichte »vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen« machen wird; nach Tische las er »in Buffon weiter«.¹⁰⁰

⁹⁶ Vgl. GKA, 235f.: »Die Nachahmung beförderte den Mangel eigener Wissenschaft, wodurch die Zeichnung furchtsam wurde, und was der Wissenschaft abgieng, suchte man durch Fleiß zu ersetzen, welcher sich nach und nach in Kleinigkeiten zeigte, die in den blühenden Zeiten der Kunst übergangen, und dem großen Stile nachtheilig geachtet worden sind.«

⁹⁷ Hartmut Winkler: Technische Reproduktion und Serialität, in: Endlose Geschichten. Serialität in den Medien, hg. von Günter Giesenfeld, Hildesheim 1994, S. 38–45, hier S. 38, hat bemerkt, dass »die industrielle Massenherstellung von Konsumgütern, [...] nur auf der Basis des seriellen Prinzips überhaupt denkbar [ist]«.

⁹⁸ In der kleinstädtischen Enge Weimars kommen beide Extreme nebeneinander zu liegen: Eine bis zur Immobilität gesteigerte ästhetische Autonomietheorie trifft dort auf Friedrich Justin Bertuchs sehr volatil an Opportunem orientiertes *Journal des Luxus und der Moden* und dessen praktische Verlängerung, das ebenfalls von dem geschäftstüchtigen Legationsrat betriebene Landes-Industrie-Comptoir. Vgl. Friedrich Justin Bertuch (1747–1822): Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar, hg. von Gerhard R. Kaiser und Siegfried Seifert, Tübingen 2000; Walter Steiner/Uta Kühn-Stillmark: Friedrich Justin Bertuch. Ein Leben im klassischen Weimar zwischen Kultur und Kommerz, Köln/Weimar/Wien 2001.

⁹⁹ In einem Paralipomenon zum Beitrag über *Vorbilder für Fabricanten und Handwerker* für den dritten Band von *Ueber Kunst und Alterthum* weist Goethe auf die gefährliche Nähe vom »untergeordneten Künstler« zum »kunistreichen Handwerker« hin (WA I, 49.2, S. 271).

¹⁰⁰ Goethe Tagebuch, 9.8.1830, WA III, 12, S. 286.

»Erotomorphism«

Zu Goethes Formverfahren in den *Wahlverwandtschaften*

»Anthropomorphism. Erotomorphism. Daß er alles, was auch vorgeht, in sinnlich-sittlich Gefühl auflöst und verwandelt.«¹ So lautet eine Notiz in den späten Aufzeichnungen Goethes, die die »Ordnung der Dinge« als ein anthropozentrisches Naturgesetz darstellt. Und beim Lesen der *Wahlverwandtschaften* beschleicht einen das Gefühl, als hätte Goethe das Prinzip des »Anthropomorphism« zum allgemeinen Programm erhoben. Als hätten Herders Vorstellungen eines Chemikers, der Hochzeiten und Trennungen veranstalte, in den Hauptfiguren des Romans ihre poetologische Entsprechung gefunden.

Als knapp gehaltener Aphorismus scheint die zitierte Notiz zunächst widersprüchlich, da in ihr eine konfliktreiche Spannung zwischen Sinn und Sinnlichkeit, Idee und Körperlichkeit, Vernunft und Eros angezeigt ist und damit zwischen Kultur und Natur, deren Relation es in Deutschland im 18. Jahrhundert im Kontext der Aufklärung neu zu verhandeln galt.

Ein »Anthropomorphism«, der alle Dinge in ein »sinnlich-sittlich Gefühl« zu verwandeln mag, verweist auf die Vorstellung einer anthropozentrischen Ausrichtung und Übertragung kulturell definierter Normen, Zeichen und Bilder, menschlicher Körperlichkeit und Sittlichkeit auf alle übrigen Erscheinungen der Welt. Letztlich liegt hier der Ansatz eines semiologischen Modells zu Grunde, das die Vielfalt der materiellen und sinnlichen Eigenschaften von Körpern und Dingen, ihre Ähnlichkeiten und Andersartigkeiten, ihre Oberflächen und Grenzen nach scheinbar gegebenen Gesetzmäßigkeiten strukturieren und definieren will.

Diese anthropozentrische Sichtweise der Natur ist uralter Herkunft, wie Jurgis Baltrušaitis in einem Essay zur Tierphysiognomik ausführt: »Aus ihr sind die Fabeln und Götter aller alten Zivilisationen entstanden und in den Systemen zur Erkenntnis der moralischen Natur der Lebewesen mittels ih-

¹ Johann Wolfgang von Goethe: Maximen und Reflexionen, in: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. von Hendrik Birus u.a., Bd. 13, hg. von Dorothea Kuhn, Frankfurt a.M.1987, S. 86, Spruch 1.582. Hier und im Folgenden wird mit der Sigle FA I, der jeweiligen Bandnummer und der Seitenzahl auf Goethes unterschiedliche Texte verwiesen.

rer physischen Erscheinung hat sie eine Rolle gespielt.«² Es ist der Ansatz, das Unförmige in eine Form zu bringen, eine anthropozentrische Formverwandlung der sinnlich-vielfältigen Natur.

So ist eine derartige anthropomorphe Methode auch in den Naturwissenschaften im 18. Jahrhundert noch weit verbreitet, obwohl seit der Aufklärung ein Übergang zu einer an der Natur orientierten empirischen Wissenschaft stattfand, die deren möglichst detailgetreue Abbildung verlangte.³ Dass sich die anthropomorphisierte Sichtweise im 18. Jahrhundert noch immer großer Beliebtheit erfreute, wird besonders in den Illustrationen von Tieren und Pflanzen in den jeweiligen Naturgeschichten deutlich: Tiere mit gedankenvollen Augen und mit einem menschlichen Ausdruck, erotisierte Pflanzen und Mollusken, trautes Ehe- und Familienleben in Flora und Fauna.⁴ Aber nicht nur naturwissenschaftliche Illustrationen bedienen sich der anthropomorphen Darstellung, sondern auch in naturwissenschaftlichen Abhandlungen finden sich viele anthropomorphe Gleichnisse, die chemische oder biologische Zusammenhänge mit Hilfe von sozialen Strukturen zu erklären suchen. Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* von 1810 scheint diesem wissenschaftlichen Verfahren auf besondere Weise nachzugehen, indem er die anthropomorphe Übertragung der ›Wahlverwandtschaft‹ aus der chemischen Naturlehre aufgreift und versuchsweise auf die soziale Sphäre rückübertragen möchte. In seiner Anzeige im *Morgenblatt für gebildete Stände* vom 4. September 1809 fasst Goethe das Programm seines Romans pointiert zusammen:

Es scheint, daß den Verfasser seine fortgesetzten physikalischen Arbeiten zu diesem seltsamen Titel veranlaßten. Er mochte bemerkt haben, daß man in der Naturlehre sich sehr oft ethischer Gleichnisse bedient, um etwas von dem Kreise menschlichen Wissens weit Entferntes näher heranzubringen, und so hat er auch wohl in einem

² Jurgis Baltrušaitis: Tierphysiognomik, in: Ders.: Imaginäre Realitäten. Fiktion als produktive Kraft, Köln 1984, S. 9–53, hier S. 9. Für neuere Auseinandersetzungen mit dem Anthropomorphismus siehe Lorraine Daston: Historische Überlegungen zum Anthropomorphismus und zur Objektivität in den Wissenschaften, in: Die Einheit der Wirklichkeit. Zum Wissenschaftsverständnis der Gegenwart, hg. von Bernd-Olaf Küppers, München 2000, S. 27–43.

³ Vgl. Wolf Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts, München 1976, S. 116.

⁴ Vgl. dazu Jan Altmann: Gedankenvolle Blicke. Anthropomorphismen in der naturgeschichtlichen Illustration, in: Kunsttexte.de 4 (2006), S. 1–11.

sittlichen Falle eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprunge zurückführen mögen, um so mehr, als doch überall nur eine Natur ist.⁵

Dabei ist jedoch die Chemie nicht die einzige wissenschaftliche Disziplin, die Eingang in den Roman gefunden hat. Neben Magnetismus, Farbenlehre und Ökonomie ist es auch die bisher meist nicht beachtete Botanik, die im Roman verhandelt wird. Hier scheint jedoch Goethe nun seinerseits auf eine anthropomorphe Übertragung zurückzugreifen, die die Figuren als vegetabile Wesen erscheinen lässt; insbesondere Otilie, deren Gestaltung an philosophische und poetologische Topoi der Frau als Pflanze anknüpft. In diesem Fall gilt es, die Grundfrage des Romans, die eine Verknüpfung von Wissenschaft und Liebe nahelegt, nochmals neu aufzuwerfen. So möchte der Aufsatz die Frage nach den Attraktions- und Affinitätskräften in einem neuen Sinn stellen und einem ›Erotomorphismus‹ nachgehen, der eine primordiale Ordnung des Lebendigen darstellt.

1. ›Wahlverwandtschaft‹ im wissenschaftlichen Diskurs der Zeit

Mehrfach wurde in der Forschung der Versuch unternommen, die chemische Formel der ›Wahlverwandtschaft‹ direkt auf das Handlungsgeschehen bzw. auf die Personenkonstellation in Goethes Roman zu übertragen und so das naturwissenschaftliche Modell gleichsam zum Programm des Romans zu erheben, das die natürlich-deterministischen Kräfte der *Verwandtschaft* mit der ethischen sittlichen *Wahl* des Menschen in Verbindung bringt.⁶ Und bei erstmaligem Lesen erscheint einem die Anordnung des Ehepaares Eduard und Charlotte, das sich auf sein Landgut den Freund Eduards, den Hauptmann, und den Zögling Charlottes, Otilie, einlädt wie ein chemischer Versuch unter Laborbedingungen. Ein Experiment, das genau dem Diktum der ›magischen Anziehungskraft‹ der Wahlverwandtschaft unterliegt. Als nähmen die Hauptfiguren als chemische Formeln in ihren ständigen Anzie-

⁵ Johann Wolfgang von Goethe: Anzeige im *Morgenblatt für gebildete Stände* vom 4. September 1809, FA I, 8, S. 974.

⁶ Vgl. Jeremy Adler: ›Eine fast magische Anziehungskraft‹. Goethes *Wahlverwandtschaften* und die Chemie seiner Zeit, München 1987; Beda Allemann: Zur Funktion der chemischen Gleichnisrede in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno v. Wiese, hg. von Vincent J. Gunter u.a., Berlin 1973, S. 199–218.

hungen und Abstoßungen die anthropomorphen Metaphern der Naturwissenschaft ernst und wenden sie in ihre Ursprungssphäre zurück. Der Begriff der Wahlverwandtschaft wurde 1718 durch den französischen Chemiker Etienne F. Geoffroy Saint-Hilaire geprägt und in Torbern O. Bergmanns *De attractionibus electivis* von 1755 titelgebend. Er bezeichnet die wechselseitige Anziehung verschiedener Elemente, durch die bestehende Verbindungen aufgelöst und neue geknüpft werden. Mit ›Wahlverwandtschaft‹ oder ›Wahlanziehung‹, wie die zeitgenössischen deutschen Termini lauten, die den Bergmann'schen Begriff der *attractio electiva* übersetzen, wird an der Affinität der Aspekt der spezifischen wechselseitigen Anziehung betont, der erklärt, warum ein chemisches Element eher eine Verbindung mit einem bestimmten anderen als mit einem dritten eingeht. Die chemischen Elemente werden demnach so betrachtet, dass sie neben ihren affinen, verwandtschaftlichen Eigenschaften eine Vorzugswahl im Hinblick auf ihre Verbindungen trafen. Dieses Phänomen scheint in den Figurenkonstellationen des Romans zur Darstellung gebracht: So wie die Trennung zweier chemischer Elemente durch neu hinzutretende bewirkt wird, mit denen neue Verbindungen entstehen, so entzweien sich auch die Eheleute Charlotte und Eduard und streben neue Verbindungen mit dem Hauptmann und Ottilie an. Doch wurde in der Forschung schon mehrfach auf die Ambivalenz und Vielschichtigkeit der chemischen Gleichnisrede im vierten Kapitel des Romans hingewiesen. Romanintern verweist bereits die Aussage des Hauptmanns in diesem Kapitel darauf, dass hier nur eine veraltete wissenschaftliche Erklärung der ›Wahlverwandtschaft‹ herangezogen werden kann, die bereits über zehn Jahre zurückliegt. Goethe kannte demnach den chemischen Diskurs um die ›Wahlverwandtschaften‹ bis in die jüngste Zeit, der anstelle von qualitativen Eigenschaften das quantitativ messbare Zusammenwirken mehrerer variabler Faktoren betonte.⁷ Die Begriffsverwirrung des vierten Kapitels macht daher auch auf die Gefahr aufmerksam, die natürliche und sittliche Ordnung blind gleichzusetzen, wie dies auch von der Figur Eduard selbst formuliert wird: »Es ist eine Gleichnisrede, die dich verführt und verwirrt hat [...] aber der Mensch ist ein wahrer Narziß; er bespiegelt sich überall gern selbst, er legt sich als Folie der ganzen Welt unter.«⁸

⁷ Vgl. dazu Gabriele Brandstetter (Hg.): Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes »Wahlverwandtschaften«, Freiburg i.Br. 2003.

⁸ Goethe: Wahlverwandtschaften, FA I, 8, S. 300.

Eine einfache Rückübersetzung des chemisch anthropomorphen Gleichnisses auf einen sittlichen Fall als Übertragung mechanistisch-mathematischer Gesetzmäßigkeiten, im Sinne der veralteten Bergmann'schen Konzeption der Wahlverwandtschaften, auf die sittliche Sphäre kann demnach nicht Goethes Natur- und Sozialmodell entsprechen. Dennoch stellt sich nach wie vor die Frage nach der Plausibilität einer Verknüpfung von Naturwissenschaft und Liebe, die der Titel des Romans nahelegt, indem er sowohl auf ein naturwissenschaftliches Phänomen als auch auf menschliche Beziehungen verweist. Ich möchte daher an dieser Stelle einen anderen zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskurs anführen, der ebenfalls die Methode anthropomorpher Übertragungen benutzt, um den vielschichtigen Implikationen der ›Wahlverwandtschaften‹ nachzugehen und um ihre Bedeutung für die vergleichende Betrachtung von natürlichen und sozialen Gesetzmäßigkeiten in Goethes Roman neu zu bedenken.

Die Gesetzmäßigkeiten der ›Wahlverwandtschaften‹ fanden nämlich nicht nur in der Chemie Anklang, sondern waren auch in der zeitgenössischen Botanik als epistemisches Konzept verbreitet.⁹ Am Anfang solcher Überlegungen steht Johann Gottfried Herder, der das Konzept der ›Wahlverwandtschaft‹ nicht nur chemisch, sondern auch biologisch interpretiert. In seinen *Gesprächen über Gott* von 1787 stellt Herder einen Bezug der chemischen Metapher zu Vorgängen von Fortpflanzung und Vererbungslehre her:

Alles zieht sich an oder stößt zurück oder bleibt gleichgültig gegen einander und die Achse dieser wirkenden Kräfte geht zusammen durch alle Grade. Der Chymiker veranstaltet nichts als Hochzeiten und Trennungen; die Natur auf eine viel reichere und innigere Weise. Alles sucht und findet sich, was sich einander liebet und die Naturlehre selbst hat nicht umhin gekonnt eine Wahl-Anziehung bei den Verbindungen ihrer Körper anzunehmen.¹⁰

Herders als Kuppler dargestellter Chemiker, der gezielt Familienverhältnisse stiftet, nutzt in Wahrheit nur Vorgaben einer durch geheimnisvolle Gesetzmäßigkeiten strukturierten Natur. Der Botaniker Carl Friedrich Gärt-

⁹ Vgl. hierzu Johannes Endres: Evolution und Erbe. Zur Problemgeschichte der ›Wahlverwandtschaften‹ bei Goethe und Darwin (Evolution and Legacy. ›Elective Affinities‹ in Goethe and Darwin), in: KulturPoetik 9 (2009), S. 45–66; sowie Cornelia Zumbuschs Vortrag vom 10.04.2014 im Kolloquium der Forschungsstelle *Naturbilder* in Hamburg: Die Metamorphosen der Otilie. Goethes *Wahlverwandtschaften* und die Botanik des 18. Jahrhunderts. (Der Artikel dazu ist in Vorbereitung.)

¹⁰ Johann Gottfried Herder: *Gott. Einige Gespräche* (1787/1800), in: Ders., Werke, Bd. II, hg. von Wolfgang Pross, München 1989, S. 228.

ner, später der wichtigste Gewährsmann für Darwins Auseinandersetzung mit Kreuzungen in der Botanik, übernimmt Herders noch unterschwellige Vorstellungen und bringt sie auf die Höhe des biologischen Denkens mit einer Theorie von Befruchtung und Zeugung bei Pflanzen, die er in seiner Schrift *Versuche und Beobachtungen über die Bastarderzeugung im Pflanzenreich* von 1849 entwickelt:

Die bisherige Untersuchung hat gezeigt, dass wir auch in der einzelnen Art kein äußerliches Merkmal der Fähigkeit zur Bastardbefruchtung haben auffinden können: sondern dass diese Fähigkeit auf inneren Verhältnissen der Art beruht. [...] In der vorhergehenden Untersuchung hat es sich gezeigt, dass in den weiblichen Organen der Unterlage zwar ein Hauptmoment der Fähigkeit zur Bastardbefruchtung zu suchen ist, dass aber auch der Pollen wesentlich dazu beiträgt; es ist daher anzunehmen, dass in den beiden materiellen Substraten der Geschlechter der Pflanzen und ihrer gegenseitigen Anziehung der Grund zur Fähigkeit der Bastardzeugung liegt. [...] indem es sich hierbei um eine rein vitale Thätigkeit handelt, welche wir mit keinem passenderem Wort als mit dem der Wahlverwandschaft zu bezeichnen wissen. Unter Wahlverwandschaft [...] verstehen wir demnach die grössere oder geringere Neigung verschiedener reiner Arten, sich durch Bastardbefruchtung zu einem neuen Produkt zu verbinden. [...] Die verschiedenen Grade der sexuellen Affinität treten aber in dem weiteren Verlauf der Entwicklung der Ovarien, ganz besonders aber in der grösseren oder geringeren Vollkommenheit der Früchte und Samen und vorzüglich in der geringeren oder grösseren Anzahl von guten keimungsfähigen Samen hervor.¹¹

Je größer die ›Wahlverwandschaft‹ zwischen männlichen und weiblichen Sexualorganen, desto leichter und schneller ihre Verbindung und desto vollkommener die Früchte, die aus solchen Verbindungen entstehen. Auch Goethe schaltet sich mit seiner Schrift *Die Metamorphose der Pflanzen* von 1790 in den botanischen Diskurs der Zeit ein und versucht in seiner *Elegie der Metamorphose der Pflanzen* von 1789 seine wissenschaftlichen Analysen auch dichterisch zur Darstellung zu bringen. Goethe kannte die Vorläufer von Gärtner, die mittels der Bastardbefruchtung die Sexualität der Pflanzen bestätigt sahen und ihnen somit affine Tendenzen zusprachen.¹² So ist es nicht von ungefähr, dass auch die *Wahlverwandschaften* den botanischen Diskurs aufnehmen und den Übergang von Wissen zur Dichtung mitver-

¹¹ Carl Friedrich Gärtner: *Versuche und Beobachtungen über die Bastarderzeugung im Pflanzenreich*. Mit Hinweisen auf ähnliche Erscheinungen im Tierreiche, Stuttgart 1849, S. 188. Gärtner gibt dabei u.a. Joseph Kölreuter als Vorbild an, dessen Schriften Goethe kannte.

¹² Vgl. dazu Karl Mägdefrau: *Geschichte der Botanik. Leben und Leistung großer Forscher*, Heidelberg 1992, S. 138.

handeln. Der ganze Roman erzählt auch ausführlich von gartenbaulichen Aktivitäten, die das Anwesen zu einem Landschaftsgarten englischen Stils umgestalten, sowie von der Züchtung und Pflege neuer Pflanzensorten und den Metamorphosen der Pflanze in ihren Zyklen des Blühens, Fruchtetragens und Vergehens. Bereits der erste Satz des Romans eröffnet das ganze botanische Diskursfeld, das sich über den weiteren Roman erstrecken wird:

Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter – Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilmittages zugebracht, um frisch erhaltene Pfropfreiser auf junge Stämme zu bringen.¹³

Schon hier wird das Programm des Romans *in nuce* umrissen: gleich einem anthropomorphen Formgebungsverfahren wird die Natur durch einen kulturellen Eingriff nach menschlichen Maßstäben geformt. Das kulturelle Wissen, das sich auf Experimente mit der Natur stützt, sucht dabei den Fragen nach den Gesetzmäßigkeiten des Lebens als sich reproduzierendes System nachzukommen. Schließlich dient die Verbindung und Vereinigung bzw. Aufpfropfung unterschiedlicher Baumsorten der Veredlung und Verbesserung ihrer Früchte. Für den chemischen Diskurs über ›Wahlverwandtschaften‹ sind Fragen und Probleme von Zeugung und Vererbung ohne große Bedeutung, da der chemische Begriff der Verwandtschaft stets als Anziehungskraft zwischen Elementen und Stoffen aufgefasst wurde und demnach lediglich synchrone Beziehungen betrachtet und keine diachronen Dimensionen mitdenkt. Um 1800 wird der Diskurs der ›Wahlverwandtschaft‹ jedoch mit dem biologischen und kulturellen Konzept der Vererbung erstmals um eine historische Perspektive erweitert. Auch diese diachrone Dimension beachtet bereits der erste Satz des Romans, schließlich werden »frisch erhaltene Pfropfreiser« (d.h. alte) »auf junge Stämme« angebracht, womit sich wiederum die Frage nach der Vererbung von einer älteren auf eine junge Generation stellt.

Im weiteren Verlauf des Romans wird deutlich, dass Goethe besonders der Frage nach dem Prinzip des Lebendigen als Reproduktionsverfahren nachgeht und somit die Wissensfiguren von Wahlverwandtschaft und Vererbung verknüpft, so dass der tragische Ausgang der affinen Anziehungen nur unter einem biologischen Paradigma zu verstehen ist. Dabei gilt es auch den ›doppelten Ehebruch‹, als Kernstück des Romans, unter neuen Gesichtspunkten zu lesen, da ersichtlich wird, dass es nicht nur um die Verbindung und Auflösung der Paarkonfigurationen zu tun ist, sondern sich hier zentral

¹³ Goethe: *Wahlverwandtschaften* (wie Anm. 8), S. 271.

die Frage nach Zeugung und Vererbung stellt:¹⁴ inwieweit ein ›Erotomorphism‹ als Gesetzmäßigkeit der Anziehung aufgrund von geschlechtlicher Verbindung Neues erschafft. Hierfür inszeniert Goethe die Möglichkeit einer Formierung des biologischen Erbes von ›außen‹, das auf den Bedingungen der biologischen Wahlverwandschaft zu basieren scheint:

Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotten schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander. Und doch läßt sich die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben. Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider keinen Teil daran nahm. Aber als Eduard des anderen Morgens an dem Busen seiner Frau erwachte, schien ihm der Tag ahnungsvoll hereinzublicken, die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten [...].¹⁵

Nach dieser verhängnisvollen Nacht wird Charlotte schwanger und bringt einen Sohn zur Welt. Jedoch wird dieses Kind nicht das Band zwischen Eduard und Charlotte neu knüpfen, da es als ›Bastard‹ zur Welt gekommen ist und sowohl die Züge Ottiliens als auch des Hauptmannes aufweist: Jene zwei Personen, an die Eduard und Charlotte während des Zeugungsaktes dachten, wodurch »die Einbildungskraft ihr Recht über das Wirkliche« behauptete.¹⁶ Liest man diese Stelle auf ihre biologischen Semantiken hin, kann die Verbindung, die »übers Kreuz gesprungen«¹⁷ ist, als Ausgang eines Experiments der Hybridisierung und Veredlung gelesen werden, die in der prokreativen Bastardierung eine Neuschöpfung vollführt.

II. Leben – (Er-)Zeugung – Vererbung

Die Frage nach den Gesetzmäßigkeiten des vegetabilen Lebens trifft dabei einen Nerv der Zeit, da es im 18. Jahrhundert die Frage zu klären gilt, wem ›Leben‹ überhaupt zukommt und wie die Form des Lebens in Erscheinung tritt, was also genau als ›lebendig‹ bezeichnet werden kann. Während Kant beispielsweise einen zoozentrischen Lebensbegriff vertritt, der lediglich Menschen und Tieren aufgrund ihrer Handlungsfähigkeit ein eigenständi-

¹⁴ Vgl. hierzu Endres: *Evolution und Erbe* (wie Anm. 9), S. 60.

¹⁵ Goethe: *Wahlverwandschaften* (wie Anm. 8), S. 353.

¹⁶ Ebd., S. 305.

¹⁷ Ebd., S. 353.

ges Leben zuspricht und dies Pflanzen verwehrt,¹⁸ wird gerade von Goethe ein umfassender Lebensbegriff vertreten. In den *Gesetzen der Pflanzenbildung* von 1788 etwa schreibt er: »Jedes der bekannten Dinge, die wir im weitesten Sinn lebendig nennen hat die Kraft seines gleichen hervorzubringen. Eben so kann man sagen, wir nennen lebendig, was vor unseren Sinnen die Kraft äußert seines gleichen hervorzubringen.«¹⁹

Und zwar fasste er dieses Reproduktionsvermögen als ein doppeltes auf: als ontogenetisches ›Wachstum‹ (bei der Pflanze wäre dies deren iterativer Entwicklungsmodus, also die sukzessive Musterwiederholung von Blättern, Blüten und Früchten), als auch als phylogenetische ›Zeugung‹. Damit wurde mit Blick auf das ›Leben der Gattung‹ die ›Fortpflanzung durch zwei Geschlechter‹ zum ausschlaggebenden Moment. Als ein System der Reproduktion rückte damit das Phänomen ›Leben‹ ins Zeichen der zweigeschlechtlichen Fortpflanzung, der Sexualität. Zwei wissenschaftliche Voraussetzungen spielten dabei eine Rolle. Erstens die Ablösung der Präformationslehre durch die Epigenese, also die Ablösung der Vorstellung, wonach der gesamte Organismus bereits im Spermium bzw. Ei angelegt sei, durch die Vorstellung einer Entwicklungslehre. Letztere wird in Caspar Friedrich Wolffs *Theoria generationis* von 1759 und in Johann Friedrich Blumenbachs *Ueber den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte* von 1781 entwickelt, wodurch die Reproduktion als eine sexuelle Pro-creation, als eine Neuerzeugung gesehen wurde. Zweitens wurde mit der Entdeckung der Sexualität der Pflanzen die zweigeschlechtliche Fortpflanzung als eine Gemeinsamkeit von Menschen, Tieren und Pflanzen herausgestellt, wodurch bei Linné, Camerarius, Koelreuter, Goethe, Herder, Henschel und Gärtner

¹⁸ Die Aussagen Kants über das ›Leben‹ von Tieren und Pflanzen sind etwas undurchsichtig. Im Gegensatz zum Leben des durch Vernunftideen bestimmten Menschen grenzt er das der sinnlich bedingten Tiere klar ab, wobei diesen im Gegensatz zur cartesianischen Automatentheorie dennoch eine Seele sowie eine selbständige Bewegung und Epigenesis zugesprochen wird. Vgl. Immanuel Kant: Reflexionen zur Metaphysik, in: Kant's gesammelte Schriften, hg. von der preußischen später deutschen und jetzt Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Abt. III: Handschriftlicher Nachlass, Bd. 17, S. 313, und Ders.: Reflexionen zur Anthropologie, in: Kant's gesammelte Schriften, Abt. III, Bd. 15, S. 957. Somit können Tiere als Organismen bestimmt werden, die ein ›Leben‹ haben. Im Fall der Pflanzen spricht Kant zwar manchmal davon, dass ihnen ein inneres Leben zukomme, aber es kann ihnen kein ›Leben‹ im Sinne von Bestimmungsgründen und Handlungen zugesprochen werden, weshalb sie lediglich Organismen ohne ›Leben‹ sind. Vgl. dazu Hans Werner Ingensiep: Probleme in Kants Biophilosophie. Zum Verhältnis von Transzendentalphilosophie, Teleologiemetaphysik und empirischer Bioontologie bei Kant, in: Kants Philosophie der Natur. Ihre Entwicklung im »Opus postumum« und ihre Wirkung, hg. von Ernst-Otto Onnasch, Berlin 2009, S. 79–115.

¹⁹ Goethe: Gesetze der Pflanzenbildung, FA I, 24, S. 99.

eine Zusammenführung der Bereiche von Zoologie und Botanik vorgenommen werden konnte.

Die Geschlechtlichkeit der Natur als zentrales Element ihrer Lebendigkeit wurde jedoch um 1800 heftig bestritten, da sich lange Zeit kein mikroskopischer Nachweis erbringen ließ. Goethe selbst stellt sich in seinen Heften zur *Morphologie* vor, dass es wohl »das herrlichste Schauspiele« für einen Naturfreund sei, den Moment der Fortpflanzung innerhalb der lebendigen Natur, in diesem Fall der Lepaden (der Entenmuscheln), unter dem Mikroskop zu erhaschen. Jedoch bleibt ihm dies, wie auch allen anderen Wissenschaftlern bis auf weiteres verwehrt,²⁰ weshalb er die Befruchtung der Pflanzen auch nur als eine »geistige« beschreiben kann: »[...] so sind wir nicht abgeneigt, die Verbindung der beiden Geschlechter eine geistige Anastomose zu nennen und glauben wenigstens einen Augenblick die Begriffe von Wachstum und Zeugung einander nähergerückt zu haben.«²¹

Die Anastomose, die in der Biologie generell eine Vereinigung von Gefäßen bedeutet, meint in diesem Fall die Vereinigung von Staubbeutel und Griffel, was einer Befruchtung der Pflanze entspricht. Goethe kann sie jedoch nur als »geistige« beschreiben, da ihm ein sinnlicher Nachweis fehlt. Dieser Nachweis der Bildung und Entwicklung der Natur bleibt eine markante Leerstelle in der Wissenschaft der Zeit, sowohl auf der Ebene der Wahrnehmung als auch auf Ebene der Bezeichnung, weshalb sie nur mittels anthropomorpher Übertragungen gefüllt werden konnte.

Als programmatisch für diese anthropomorphe wissenschaftliche Darstellung der Zeit kann die Schrift *L'Homme Plante* des französischen Philosophen Julien Offray de la Mettrie von 1748 gelten. La Mettrie bedient sich dabei nicht nur einem im europäischen Bildgedächtnis fest verankerten Mythos – der Verwandlung einer Frau in eine Pflanze, wie sie Ovid in seinen *Metamorphosen* erzählt –, sondern beruft sich auch auf wissenschaftliche Argumente seiner Zeit:

L'Homme est ici métamorphosé en Plante, mais ne croïez pas que ce soit une fiction dans le goût de celles d'Ovide. La seule Analogie du Règne Végétal, & du Règne Animal, m'a fait découvrir, dans l'un les principales Parties qui se trouvent dans l'autre. Si mon Imagination joue ici quelquefois, c'est, pour ainsi dire, sur la Table de la Vérité [...] Pour juger de l'analogie qui se trouve entre les deux principaux

²⁰ Der erste Nachweis erfolgte erst 1818 durch Christian Gottfried Ehrenberg bei Pilzen in seiner Promotion *Sylvae mycologicae Berolinenses*. Vgl. dazu Rudolph Zaunick: Ehrenberg, Christian Gottfried, in: Neue Deutsche Biographie 4 (1959), S. 349f.

²¹ Goethe: Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären, FA I, 24, S. 130/131.

Règles, il faut comparer les Parties des Plantes avec celles de l'Homme, & ce que je dis de l'Homme, l'appliquer aux Animaux.²²

Die Analogie, die La Mettrie zwischen dem vegetabilen und dem menschlichen Reich feststellt, geht von einer Funktionsäquivalenz zwischen den morphologisch verschiedenen menschlichen und pflanzlichen Organen aus. Neben den Atmungsorganen und den unterschiedlichen Gefäßen, die der Zirkulation von Säften dienen, sind es besonders die Sexualorgane, die La Mettrie ausführlich beschreibt. Obwohl La Mettrie eigentlich den Mensch als Pflanze zum Thema hat, gilt sein Interesse jedoch vor allem einer anthropomorphen Darstellung der Pflanze. Mit dieser anthropomorphen Übertragung bewegt er sich innerhalb des zeitgenössischen Begriffsinstrumentariums der Botanik, das, inspiriert von Carl von Linnés Klassifikation der Pflanzen nach Geschlechtsorganen, die zeitgenössische Vorstellung von der vegetabilen Geschlechtlichkeit formte.

Carl von Linnés Klassifikationssystem antwortet auf ein Problem der zeitgenössischen Systematisierung der Botanik. Aufgrund der ungemeinen Sammelwut im 18. Jahrhundert hatten sich die zu ordnenden Pflanzenarten derart vervielfacht, dass ein neues System erforderlich war, das Neuzugänge leicht integrieren konnte. Hierfür fand Linné eine einfache Regel, wonach Pflanzen je nach Anordnung ihrer Staubgefäße und Stempel systematisiert werden können und davon abgeleitet ihren zweiteiligen Pflanzennamen erhalten. Die Staubgefäße als männliche Organe der Pflanze geben dabei gleich einem Familiennamen den Gattungsnamen vor, die weiblichen Stempel gleich einem Vornamen den Artnamen.²³

²² Julien Offray de La Mettrie: *L'homme plante / Der Mensch als Pflanze*, aus dem Französischen übers. von Gabriele Blaikner-Hohenwart und Hans Goebl, hg. von Maria Eder, Weimar 2008, S. 15 u. 19.

²³ Londa Schiebinger weist in ihrer Studie *Nature's Body* nach, inwieweit Linné die soziale Hierarchie der Geschlechterrollen auf das Leben der Pflanzen überträgt. Die männlichen Pflanzenorgane bestimmen über die Zugehörigkeit zu einer Gattung, während die weiblichen über die Art entscheiden. Somit ordnet sich das weibliche Geschlecht der männlichen Dominanz unter. Londa Schiebinger: *Nature's Body. Gender in the Making of modern Science*, Boston 1993, hier bes. S. 11–37. Dass dieser Transfer sozialer Ordnungsmodelle auf die Natur nicht eine Eigenart Linnés ist, zeigt Evelyn Fox-Keller anhand verschiedener Metaphern innerhalb der Biologie. Diese Metaphern, so Fox-Keller, sind in unterschiedlichem Maße wissenschaftlich produktiv. Sie versuchen die Erklärungsreichweite des zu untersuchenden Gegenstandes mittels der Übertragung aus einem anderen Bereich zu erweitern, unterliegen aber auch den Grenzen, die dieser Gegenstand vorgibt. Evelyn Fox-Keller: *Refiguring Life. Metaphors of Twentieth-Century Biology*, New York 1996.

Carl von Linnés Argumentation nutzt dabei wiederum die Regel der Analogie zwischen Menschen und Pflanzen, weshalb er aus seiner Beobachtung »wo immer ein Männchen benötigt würde, um ein Ei zu befruchten«, folgern kann, dass auch Pflanzen über dergleichen Fortpflanzungsorgane verfügen müssten.²⁴ Da es aber keine Früchte ohne Blüte gäbe, müssten die Fortpflanzungsorgane folglich dort zu finden sein. Er analysierte Kelch (Calyx), Kronblätter (Petal), Staubblätter (Stamen), Sprossspitze (Apex), Stempel (Pistill) und Frucht (Fructus), die Bestandteile der Blüte sind, auf ihre Konstanz und stellt fest, dass Staubblätter, Stempel sowie Frucht immer vorhanden sind. Womit er Staubblätter als männliche Organe und Stempel als weibliche Organe anerkannte sowie die Frucht als ihr gemeinsames Produkt. Mittels mehrerer Experimente wies er nach, dass eine Befruchtung tatsächlich stattfinde, das »wie« jedoch im Verborgenen bliebe. Somit verblieb ihm in seiner Schrift *Praeludia sponsaliorum plantarum*, zu Deutsch *Über das Vorspiel zur Hochzeit der Pflanzen*, von 1729 nur die Möglichkeit einer ausschmückenden metaphorischen Umschreibung für das sinnlich Unzugängliche:

Die Blütenblätter tragen nichts zur Zeugung bei, sondern dienen nur als Brautbett, das der große Schöpfer so großartig vorbereitet hat. Es ist geschmückt mit kostbaren Bettvorhängen und mit vielen süßen Düften parfümiert, damit Bräutigam und Braut ihre Hochzeit mit größter Festlichkeit begehen können. Wenn das Bett so vorbereitet ist, dann ist die Zeit für den Bräutigam gekommen seine geliebte Braut zu umarmen und sich ihr hinzugeben.²⁵

Und auf ganz ähnliche Weise betrachtet Herder in seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* von 1784 das Liebesleben der Pflanze nach menschlichen Gesetzmäßigkeiten:

Insonderheit, dünkt mich, demütiget es den Menschen, daß er mit den süßen Trieben, die er Liebe nennt und in die er soviel Willkür setzt, beinahe ebenso blind wie die Pflanze den Gesetzen der Natur dienet. Auch die Distel, sagt man, ist schön, wenn sie blühet; und die Blüte, wissen wir, ist bei den Pflanzen die Zeit der Liebe. Der Kelch ist das Bett, die Krone sein Vorhang, die andern Teile der Blume sind Werkzeuge der Fortpflanzung, die die Natur bei diesen unschuldigen Geschöpfen offen dargelegt und mit aller Pracht geschmückt hat. Den Blumenkelch der Liebe machte sie zu einem Salomonischen Brautbett, zu einem Kelch der Anmut auch für andre Geschöpfe. Warum tat sie dies alles und knüpfte auch bei Menschen ins Band der Liebe die schönsten Reize, die sich in ihrem Gürtel der Schönheit fanden? Ihr großer Zweck sollte erreicht werden, nicht der kleine Zweck des sinnlichen

²⁴ Carl von Linné: *Praeludia sponsaliorum plantarum*, zit. nach: James L. Larson: *Linnaeus and the Natural Method*, in: *Isis* 58/3 (1967), S. 305.

²⁵ Ebd., S. 310 (Übersetzung von mir, S.G.).

Geschöpfes allein, das sie so schön ausschmückte: dieser Zweck ist Fortpflanzung, Erhaltung der Geschlechter.²⁶

Nicht zufällig benutzt Herder das gleiche metaphorische Vokabular in seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, möchte er doch eine »philosophia anthropologica« begründen, die sich ganz eng an Linnés »philosophia botanica« anlehnt. Auch Herder möchte die »Arten der Menschen« klassifizieren können, je nach ihrem unterschiedlichen Lebensraum, in dem sie sich entfalten. Die wechselseitige, analogische Betrachtungsweise von philosophischer Botanik und Anthropologie ist Herder deshalb möglich, weil sich auch das menschliche Leben unter dem Aspekt des Vegetabilen betrachten lässt:

Es fällt in die Augen, daß das menschliche Leben, sofern es Vegetation ist auch das Schicksal der Pflanzen habe. Wie sie wird Mensch und Tier aus einem Samen geboren, der auch als Keim eines künftigen Baums eine Mutterhülle fordert. Sein erstes Gebilde entwickelt sich Pflanzenartig im Mutterleibe; ja auch außer demselben ist unser Fiberngebäude in seinen ersten Sprossen und Kräften nicht fast der Sensitiva ähnlich? Unsere Lebensalter sind die Lebensalter der Pflanze; wir gehen auf, wachsen, blühen, blühen ab und sterben.²⁷

Anders als La Mettrie und Linné sucht Herder nicht so sehr im organisch-funktionalen Aufbau eine Analogie der Wesen, sondern in ihrem ähnlichen Lebens- und Fortpflanzungszyklus. Besonders Letzterer kommt bei den Pflanzen besonders deutlich zur Anschauung und findet auch im deutschen Ausdruck seine unmittelbare Wirkmächtigkeit. Auf die Fortpflanzung kommt es als Kennzeichen des Lebendigen an. In der Reproduktion findet die Natur ihre Bestimmung, »dieser Zweck ist Fortpflanzung, Erhaltung der Geschlechter.«²⁸

Aus den angeführten Beispielen wird klar, dass anthropomorphe Übertragungen einerseits einer Kulturtechnik geschuldet sind, die tradierte Narrative aufgreifen und damit Grenzen von Poesie und Wissen unterwandern, andererseits jedoch ganz pragmatisch für wissenschaftliche Leerstellen genutzt werden, um der Wahrnehmung unzugängliche Aspekte mittels der Regel der Analogie dennoch zu veranschaulichen. Dabei wird deutlich, dass der Weg der Übertragung wiederum zum Ausgangspunkt der Übertragung zurückführt und sich derart ein Spiel der wechselseitigen Spiegelungen in-

²⁶ Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in: Ders., Werke, Bd. III/1, hg. von Wolfgang Pross, München 1989, S. 55.

²⁷ Ebd., S. 57.

²⁸ Ebd., S. 55.

szeniert. Hier lohnt es sich nochmals einen Blick auf Goethes angekündigtes Programm in seiner *Selbstanzeige* zu den *Wahlverwandtschaften* im *Morgenblatt für gebildete Stände* vom 4. September 1809 zu werfen, die dieses spekulative Spiel pointiert zusammenfasst:

Er mochte bemerkt haben, daß man in der Naturlehre sich sehr oft ethischer Gleichnisse bedient, um etwas von dem Kreise menschlichen Wissens weit Entferntes näher heranzubringen, und so hat er auch wohl in einem sittlichen Falle eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprunge zurückführen mögen, um so mehr, als doch überall nur eine Natur ist.²⁹

Im Roman soll die wissenschaftliche Methode der anthropomorphen Übertragung umgekehrt werden, insofern aus der »chemischen Gleichnisrede« eine Anwendung für den »sittlichen Fall« erfolgt, was bedeutet, dass eine Rückübertragung aus den Bereich der Chemie in den der sozialen und sittlichen Verhältnisse vorgenommen wird. Doch es bleibt nicht bei dieser einfachen Rückübersetzung, denn die Kühnheit der Metapher der »Wahlverwandtschaft« wird in der Rückübertragung nur nochmals gesteigert. Schon allein das Moment der »electio«, der Wahl, im Naturkontext zu verorten, erscheint als kühn, indem es die naturgegebene Verwandtschaft chemischer Stoffe nach Art der freien Wahl von Personen fasst. Dieses Moment wird durch die Anwendung der »attractio«, der Verwandtschaft, auf soziale Verhältnisse noch gesteigert. Die Figur der »Wahlverwandtschaft« wird dann als Modell genutzt, simultane Scheidungs- und Vereinigungsprozesse zwischen individuellen Charakteren zu erzählen. Zugleich wird die Frage, ob sich Naturlehre zum Instrument einer Erkundung des Zwischenmenschlichen-Gesellschaftlichen eignet, in einer dichterischen Fiktion als »symbolische Verdichtung zur Darstellung gebracht.³⁰ Diese Potenzierung der »chemischen Gleichnisrede« lässt somit keine Klarheit entstehen, sondern verursacht eine unendliche Spiegelung von sozialen und natürlichen Verhältnissen. Gedeckt wird dieses Verfahren jedoch durch die »eine Natur«. So führt der Roman vor, was auch die wissenschaftlichen Diskurse der Zeit prägt: Entlang der Vorstellung der »einen Natur« werden wechselseitige Übertragungen von natürlichen und sozialen Gesetzmäßigkeiten erprobt. Der

²⁹ Goethe: Anzeige im *Morgenblatt für gebildete Stände*, FA I, 8, S. 974.

³⁰ Der Sekretär Friedrich Wilhelm Riemer hält ein Gespräch mit Goethe nach den ersten Monaten der Arbeit am Roman folgendermaßen fest: »Er äußerte, seine Idee bei dem neuen Roman »Die Wahlverwandtschaften« sei: soziale Verhältnisse und die Conflictte derselben symbolisch gefasst darzustellen.« Friedrich Wilhelm Riemer: Tagebuch, Karlsbad 28.8.1808, FA I, 8, S. 978.

chemische Diskurs geht dabei der Frage nach den grundsätzlichen Gesetzmäßigkeiten der »einen Natur« nach, die sich in einer gegenseitigen Anziehung und Abstoßung von Elementen äußern und als grundsätzliche Kräfte angenommen wurden.³¹ Und der biologische Diskurs stellt zudem die Frage nach dem Produkt der affinen Kräfte, so dass die Reproduktivität im ausgehenden 18. Jahrhundert neben dem Metabolismus und der Selbstbewegung zum zentralen Kennzeichen des Lebendigen avanciert. Somit gilt es im Folgenden einen »Erotomorphismus« zu untersuchen, der nicht nur das Begehren als Attraktion im Blick hat, sondern auch eine formgebende Funktion, die ihn als Gesetzmäßigkeit des Lebendigen auszeichnet.

III. Formen des Lebendigen

Bei erstmaligem Lesen scheint zunächst im Ausgang des »doppelten Ehebruchs«, in der Zeugung des Kindes Otto, eine Hauptfrage nach Goethes Formverfahren des Lebendigen zu liegen. Denn für Goethe bringt sich in der »Zeugung« das Leben als Form selbst zum Ausdruck. Seine Notizen während der Italienischen Reise, die durch Karl Philipp Moritz angeregt wurden, geben an dieser Stelle eine Erklärung:

Diese Kraft ist diejenige welche alle lebendigen Körper mit einander gemein haben, da sonst ihre Art zu sein verschieden ist. Die Ausübung dieser Kraft nennen wir das Hervorbringen. Wenn wir an dieser Ausübung zwei Momente unterscheiden können nennen wir den ersten das Zeugen, den zweiten das Gebären. [...] Vom Zeugen und Gebären zum Zeugen und Gebären vollendet die Natur den Kreislauf des Lebens [...].³²

»Zeugung« stellt demnach einen Sonderfall der »Hervorbringung« dar, das als Gemeinsames aller lebendiger Körper gilt. Der Name des Kindes,

³¹ Die Annahme von grundlegenden Kräften in der Natur fand in der romantischen Naturphilosophie eine breite Resonanz, da es im Gegensatz zur Aufklärung darum ging, zentrale Axiome für die Begründung einer einheitlichen Natur aufzustellen und diese durch theoretische Begründungsverfahren zu sichern. Die wirkenden Grundkräfte innerhalb der Natur wurden dabei auf den elementaren Antagonismus von Attraktion und Repulsion reduziert. Vgl. dazu Wolfgang Bonsiepen: *Die Begründung einer Naturphilosophie bei Kant, Schelling, Fries und Hegel*, Frankfurt a.M. 1997; Karen Gloy/Paul Burger (Hg.): *Die Naturphilosophie im Deutschen Idealismus*, Stuttgart/Bad Cannstatt 1993.

³² Goethe: *Notizen aus Italien*, FA I, 24, S. 77.

der, wie Heinz Schlaffer schon dargelegt hat,³³ bereits auf das gemeinsame Verhältnis aller beteiligten verweist – schließlich tragen alle Personen den Namen ›Otto‹ in direkter und indirekter Form –, könnte demnach im biologischen Sinne als Gattungsbegriff gelten. Und auch in phänomenaler Hinsicht verweist das Kind Otto auf alle vier Protagonisten. Otto wäre demnach als Gezeugtes eine gemeinsame ›Grundform‹, die allen zukommt und diese gleichzeitig übertrifft, indem er individueller Fall und allgemeines Gesetz zugleich ist. Oder anders ausgedrückt: Als übers Kreuz gesprungener ›Bastard‹ repräsentiert er nicht nur die leibliche Verbindung von Eduard und Charlotte, sondern auch die geistige von Hauptmann und Ottilie, deren Verbindung sich wiederum phänomenal in seinem Aussehen zeigt. Jedoch ertrinkt dieses Kind in der Aufsicht Ottilies bei einer Seeüberquerung. Seine Zeugung, die die sexuellen Affinitäten bestätigen und eine fruchtbringende, lebendige Fortpflanzung garantieren sollte, stellt sich als eminente Trennung und Auflösung heraus.

Es lässt sich nun die Frage stellen, ob an einer anderen Stelle des Romans das Prinzip des Lebendigen seinen Niederschlag findet. Hierfür sei nochmals den biologischen Gleichnissen nachzuspüren, die besonders im Diskursfeld der Botanik zum Ausdruck kommen. Vor allem die Figur Ottiliens scheint am prominentesten als pflanzenhaftes Wesen geschildert. Schon relativ früh erfährt der Leser, dass Ottiliens Geburtstag ausgerechnet auf den Tag fällt, an dem Eduard seine Bäume gepflanzt hat, wodurch ihre Geburt bereits mit dem vegetabilen Leben in Verbindung gebracht wird. Auch der Gehilfe der Pension, in der Ottilie erzogen wird, beschreibt seine Schülerin als eine der »verschlossene[n] Früchte«, »die erst die rechten kernhaften sind, und die sich früher oder später zu einem schönen Leben entwickeln.«³⁴ Ottilie tritt gleich dem Kern einer Frucht in den Roman ein und wird darin ihre Entwicklung gemäß den Gesetzen der Metamorphose der Pflanze durchmachen, die Goethe in seinem *Versuch die Metamorphosen der Pflanze zu erklären* von 1790 publiziert hat.³⁵ Goethe stellt in Bezug auf das Pflanzenleben fest: »Da wir die Stufenfolge des Pflanzen-Wachstums zu beobachten uns vorgenommen haben, so richten wir unsere Aufmerksamkeit sogleich in dem Augenblicke auf die Pflanze, da sie sich aus dem Samenkorn

³³ Vgl. Heinz Schlaffer: Namen und Buchstaben in Goethes ›Wahlverwandschaft‹, in: Goethes Wahlverwandschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur, hg. von Norbert Bolz, 1981, S. 211–230.

³⁴ Goethe: Wahlverwandschaften (wie Anm. 8), S. 294.

³⁵ Vgl. zu dieser Verwandlung Ottiliens gemäß den vegetabilen Zyklen Cornelia Zumbusch: Die Metamorphose der Ottilie (wie Anm. 9).

entwickelt.«³⁶ Und wie die Metamorphose der Pflanzen, so lange sie regelmäßig ist, »aus dem Samenkorne zur Befruchtung unaufhaltsam vorwärts schreitet«,³⁷ so sieht der Gehilfe auch Otilie »immer gleichen Schrittes gehen, langsam, langsam vorwärts, nie zurück.«³⁸ Otilie durchläuft ganz nach Goethes botanischen Beobachtungen eine regelmäßig fortschreitende Metamorphose, wonach auch ihre Nahrungsverweigerung am Ende innerhalb einer zyklische botanische Entwicklung zu lesen ist. Goethe beschreibt im *Versuch die Metamorphosen der Pflanze zu erklären*, dass eine Nahrungsverweigerung als Katalysator beim Wachstum der Pflanzen zu deuten sei: »Man hat bemerkt, daß häufige Nahrung den Blütenstand einer Pflanze verhindere, mäßige ja kärgliche Nahrung ihn beschleunige.«³⁹ Am Ende des Romans vollzieht auch Otilie eine derartige Transformation, indem sie ihr Brautkleid anlegt. So wie auch Linné und Herder ihre Blumen als Bräute im Blütenstand zeigen. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die letzte Szene der *Wahlverwandtschaften* trotz aller Ironie nochmals neu überdenken: Otilie und Eduard liegen Seite an Seite in der Gruft und warten auf ihr gemeinsames dereinstiges Erwachen. Bereits im Tagebuch Ottiliens wird zuvor eine semantische Verbindung zwischen Naturalienkabinett und Grabkammer gezogen, weshalb nun das Brautpaar Eduard und Otilie, ganz ähnlich den Pflanzenhochzeiten von Linné und Herder, nicht in ihrem gemeinsamen Tod, sondern im Brautbett zu sehen ist und nach der »geistigen Anastomose« wieder gemeinsam erwacht. So verfolgt der Roman in einem vegetabilischen Gleichnis, wie die Pflanze »durch Umwandlung einer Gestalt in die andere, gleichsam auf einer geistigen Leiter, zu jenem Gipfel der Natur, der Fortpflanzung durch zwei Geschlechter, hinaufsteigt.«⁴⁰ Anhand von Otilie werden die »Umwandlungen einer Gestalt« gleich den Pflanzen in der Elegie *Die Metamorphose der Pflanzen*, die sich in wechselnden Gestalten zeigen,⁴¹ zur Darstellung gebracht und veranschaulichen auf diese Weise Goethes morphologisches Prinzip. Für Goethe ist demnach die Gestalt nicht statisch, weshalb Eva Geulen eine generelle Transformation des Formbegriffs in Goethes Morphologie feststellt: So löst sich dort die Form bereits

³⁶ Goethe: Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären (wie Anm. 21), S. 112.

³⁷ Ebd., S. 110.

³⁸ Goethe: Wahlverwandtschaften (wie Anm. 8), S. 294.

³⁹ Goethe: Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären (wie Anm. 21), S. 118f.

⁴⁰ Ebd., S. 110.

⁴¹ Vgl. Goethe: Zur Metamorphose der Pflanzen, FA I, 24, S. 407–425, hier S. 420–423.

aus dem Verbund, den sie mit der Substanz lange hatte.⁴² Diese Umstellung der Form wird in Goethes Morphologie notwendig, denn »Formlehre ist Verwandlungslehre«.⁴³ Und dies muss sie sein, weil ihr Gegenstand, das bewegliche Leben, stets in Veränderung begriffen ist. Dabei hat sich gezeigt, dass ein »Erotomorphismus« gemäß dem Herder'schen Gesetz, wonach der Mensch »mit den süßen Trieben, die er Liebe nennt [...] beinahe ebenso blind wie die Pflanze den Gesetzen der Natur dient«, unaufhaltsam in der Natur wirkt und deren Formenverwandlungen bewirkt. Dass sich der Höhepunkt der Formverwandlung, die »Fortpflanzung durch zwei Geschlechter«, bei Goethe nur als desexualisierte Anastomose zeigt, kann einerseits Goethes botanischem Modell zugerechnet,⁴⁴ aber andererseits als folgerichtiger Schluss im Hinblick auf die Frage nach einer Darstellung von Lebendigkeit gesehen werden. Indem am Ende Otilie als Engelsbild am Deckengewölbe der Grabkapelle ihre letzte Umwandlung von Natur in Kunst erfährt, überschreitet sie letztlich die Gesetzmäßigkeiten des Vegetabilen, wie auch das Pflanzenexponat die Pflanze nur um den Preis ihrer Lebendigkeit ausstellen kann. Zwar sucht der Naturforscher Goethe nach einer »naturgemäßen Methode«, die dem Leben und seinen Gesetzmäßigkeiten auf die Spur kommen möchte, ist sich jedoch als Dichter der mortifizierenden

⁴² Vgl. Eva Geulen: Funktionen von Reihenbildung in Goethes Morphologie, in: *Experimentalanordnungen der Bildung. Exteriorität – Theatralität – Literarizität*, hg. von Bettine Menke, Thomas Glaser und Wilhelm Fink, Paderborn 2014, S. 209–222, hier S. 212. Auch David Wellbery ist in einem jüngst veröffentlichten Aufsatz dieser Transformation des Formbegriffs bei Goethe nachgegangen, deren Wirkung sich über das 18. Jahrhundert hinaus bis ins 20. Jahrhundert erstreckt. Wellbery schlägt hierfür eine sehr überzeugende historische Typologie von substantieller (Vormoderne), endogener (Goethe und das 18. Jahrhundert) und konstruktiver Form (Saussure, die Gestalttheoretiker und Luhmann) vor. An dieses von Wellbery vorgeschlagene »endogene Formkonzept«, das Form als Prozess des Sich-Herausbildens von Varianz und Invarianz begreift, möchte auch der vorliegende Aufsatz anknüpfen. David Wellbery: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: *Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, hg. von Jonas Maatsch, Berlin 2014, S. 17–42.

⁴³ Goethe: *Schriften zur Morphologie*, FA I, 24, S. 349.

⁴⁴ Nach Goethe findet der Zyklus der Metamorphose gleich dem Linné'schen Schema ihren vorläufigen Endpunkt in einer Vereinigung der Geschlechter. Im Gegensatz zu Linné ist jedoch Goethes Darstellung komplett desexualisiert, es geht ihm um eine »Fortpflanzung der Geschlechter«, die auf einer »Verfeinerung« und »Vergeistung« beruhe, weshalb es auch bei einer »geistigen Anastomose« verbleiben muss. Vgl. dazu Igor J. Polianski: *Die Kunst, die Natur vorzustellen. Die Ästhetisierung der Pflanzenkunde um 1800*, Jena/Köln 2004, S. 185ff.; Michael Bies: *Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt*, Göttingen 2012, S. 148ff.

Wirkung künstlerischer Tätigkeit bewusst, die in der Darstellung das Leben in den Tod überführt.⁴⁵

⁴⁵ Zu einer Poesie der Mortifikation vgl. Claudia Öhlschläger: »Kunstgriffe« oder Poiesis der Mortifikation. Zur Aporie des »erfüllten« Augenblicks in Goethes *Wahlverwandschaften*, in: Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes »Wahlverwandschaften«, hg. von Gabriele Brandstetter, Freiburg i.Br. 2003, S. 187–203.

Kunstform und Lebensform, Hybrid und Parasit Poetologien des »Lebens« um 1848 bei Hebbel und Wagner

I.

Auf das Jahrhundertereignis der Revolution von 1848 hin und von ihm weg wird traditionell das 19. Jahrhundert erzählt, mit Recht. Die poetologischen Begründungen für diese Strategie sind bekannt und gut eingespielt: Wenn die Geburt der Formation des »bürgerlichen Realismus« auf 1848 zurückzuführen sein mag, dann deshalb, weil romantische wie vormärzliche Poetiken (und Gesellschaftskonzepte und Konzepte von der möglichen gesellschaftlichen Rolle der Kunst) ihre Überzeugungskraft eingebüßt haben; mit Blick auf die Gattungen die romantische Unordnung und transzendentalpoetische Lust an der Grenzüberschreitung einerseits, die vormärzliche Privilegierung politischer und operationalisierter Literatur andererseits. Die programmrealistische Theoriebildung antwortet darauf mit einer besonderen Version von Klassizismus; die wieder erhobene Forderung nach literarischer »Gattungsreinheit« kann sich dabei auf das starke kulturelle Interesse an »reinen Typen« ebenso verlassen wie sie es befördert. Es dominiert um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Anthropologie, Ästhetik, Politik und anderen Interessensphären. An Friedrich Hebbel und Richard Wagner sollen einige Facetten des Zusammenspiels solcher institutionalisierter Diskurse gezeigt werden, sofern sie zum »Lebenswissen« in der Poetik beitragen; ein Seitenblick wird auf Adalbert Stifter gerichtet werden.

Die Frage nach dem »Wissen« soll unter Rücksicht auf die literarischen Gattungen gestellt werden; oder, anders gesagt, die literarischen Gattungen sollen als Kategorien exponiert werden, die ebenso selbst wissenshaltig sind wie sie Texte formieren. Demgemäß geht es weniger um einen spezifischen Begriff als um das historische Phänomen der literarischen Gattung in seiner eigentümlichen Viskosität: definitorisch oft halt- und wertlos, dennoch von hoher Wirkungsmächtigkeit. Lebenswissen, und schon die Rede von der »Gattung«, vom *genus*, indiziert Nachbarschaft von Biologie und Poetik, hat hier seine besondere Rolle. Dazu enthalten die Gattungen aber von jeher auch einen anderen Typ von Wissen: Wissen über das Soziale und über die Typen von Vergesellschaftung. Mit den und durch die literarischen

Gattungen verhandeln Gesellschaften ihre Basisfragen: Fragen vor allem der Zugehörigkeit und der Platzanweisung; in der Gattungspoetik und ihren Figurationen konvergieren daher (proto-)soziologische, biologische und genuin ästhetische Diskurse; ihr *tertium comparationis* sind Prozesse der Ordnung, der Klassifikation und der Sortierung, und von daher sind ›Gattung‹ (wie Roman und Novelle) und ›Gattung‹ (wie in Naturgeschichte und Biologie) und auch die Rede von einer besonderen ›Gattung Menschen‹, wie es heißt, keine bloßen Äquivokationen.¹ Diese beiden Formen von in den literarischen und künstlerischen Gattungen präsenten Wissensbeständen sind daher nicht bloß Aussagen oder Thesen, sondern auch in doppelter Weise generativ und performativ; sie erzeugen und formieren zum einen die Werke selbst, zum anderen bilden sie nicht bloß gesellschaftliche Kategorien ab, sondern erzeugen, befestigen und implementieren sie. Dass die Gattungen dazu in mindestens ebenso hohem Maß ihre Rolle auch in der Rezeption und Distribution von Literatur spielen, soll bei der epistemologischen und metaphorischen Attraktivität von Gattungen und ›Formen‹ für die Kulturwissenschaften nicht vergessen werden. Das Gattungssystem bildet, unter Auspizien des literarischen Feldes gesehen, auch das Terrain der Positionskämpfe unter Produzenten; Agonalität ist nicht nur im Raum der Werke, sondern auch im Bereich der ästhetischen Positionen zu erwarten. Gattungsforschung ist ohne die Befragung der performativen Dimension der Gattungen in diesem Sinn unvollständig; und ebenso unvollständig ohne die Befragung der systematischen Konsequenzen der Prämisse, dass Gattungsarbeit soziale Handlung ist.²

¹ Vgl. zum Verhältnis von Wissensgeschichte und Gattungspoetik und zum methodischen und historischen Kontext des Folgenden Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*, Göttingen 2015.

² Vgl. ebd., zum 18. Jahrhundert insbes. S. 119–160, zu Adalbert Stifter und der Situation um 1848 S. 440–458; zur literatursoziologischen Dimension vgl. auch Ders.: *Möglichkeiten literarischer Gattungspoetik nach Bourdieu. Mit einer Skizze zur »modernen Verseplik«*, in: *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, hg. von Markus Joch und Norbert Christian Wolf, Tübingen 2005, S. 189–206; zur epistemologischen Thematik vgl. Sebastian Schönbeck/Matthias Preuss: *Bêtes Studies. Flaubert's and Balzac's Lessons in Natural History*, in: *Journal of Literary Theory* 9/2 (2015), S. 250–270. Zum Motiv der biologischen Kreativität vgl. auch die Beiträge in: *Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne*, hg. von Matthias Krüger, Christine Ott und Ulrich Pfisterer, Zürich u.a. 2013; zur Vorgeschichte auch zuletzt Urte Helduser: *Imaginationen des Monströsen: Wissen, Literatur und Poetik der »Missgeburt« 1600–1835*, Göttingen 2015.

II.

Die Skepsis, auf die Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* (1857) stößt, artikuliert sich in der Sprache des »Lebens«. Schon dass sich der Text paratextuell defensiv »Erzählung« nennt, wird ihm übel genommen: Die »Erzählung im Allgemeinen«, so der Ästhetiker Adolf Zeising, sei entweder »Mischlingsprodukt verschiedener Arten« oder auch »eine ganz neue Art [...], für die es noch keine besondere Bezeichnung gibt«.³ Für Friedrich Hebbel gehört Stifters Literatur zum »Genre« und ist Symptom der Krankheiten seiner Gegenwartskultur; »der Genre« infiziert, wie Hebbel in seiner berühmt gewordenen Stifter-Kritik *Das Komma im Frack* erklärt, alle Gattungen; auch im historischen Bild seien bereits »Zwitter-Elemente« zu konstatieren, die »es scheinbar dem Gemüth näher führen, es in demselben Grade aber auch dem Geist entfremden und es im Grund vernichten«.⁴ Stifter allerdings, so die Ironie der Kontroverse, teilt viele Prämissen der Kritik (auch ihre politischen Positionen um 1848 sind sehr ähnlich);⁵ auch bei ihm erzeugt nicht der (sterile) Zwitter die Poesie, sondern »[n]ur was als lebendiger Strom aus der Einheit einer lebendigen warmen Seele quillt, kann wieder Leben erzeugen und fortwirken machen«.⁶ So Stifter 1848 in seiner eigenen Polemik *Über Stand und Würde des Schriftstellers* gegen die (insbesondere) jungdeutsche Tendenzliteratur. Fragt man bei Hebbel zurück, wie es um die Reinheit der Form bestellt ist, wenn schon Stifter ins Genre mit seinen zwitterhaften Zügen zu stellen sei, zeigt sich ein literarisches Profil von tatsächlich klassischem Zuschnitt. Hebbel ist, wie der frühe Hebbel-Herausgeber Hermann Krumm das ausdrückt, »in allen Sätteln gerecht«.⁷ Hebbel hat sich in sehr

³ Adolf Zeising: *Der Nachsommer* (»Blätter für literarische Unterhaltung«, 1858), zit. nach: MorizENZinger: Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit. Festgabe zum 28. Jänner 1968, Wien, S. 223.

⁴ Friedrich Hebbel: *Das Komma im Frack*, in: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, besorgt von Richard Maria Werner, 24 Bde. in 3 Abt., Berlin 1901–1907, Bd. 1/12, S. 189–193, hier S. 190.

⁵ Zur Auseinandersetzung Stifter/Hebbel mit Hinweis insbesondere auf strukturelle und poetologische Ähnlichkeiten vgl. Alfred Doppler: Hebbel und Stifter – Gegensätze und Gemeinsamkeiten, in: *Vierteljahresschrift des Adalbert Stifter-Instituts* 34/1–2 (1985), S. 27–33; sowie Helmut Bachmaier: *Spekulation oder Wahrnehmung. Zur Hebbel-Stifter-Kontroverse*, in: *Hebbel-Jahrbuch* 51 (1996), S. 65–75.

⁶ Adalbert Stifter: *Über Stand und Würde des Schriftstellers* [1848], in: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, Stuttgart/Berlin/Köln 1978ff., Bd. 8/1, S. 38.

⁷ Friedrich Hebbel: *Tagebücher*, hg. von Hermann Krumm, 4 Bde., Leipzig 1904, hier Bd. 1, S. XVIII. Der Nachwelt gilt Hebbel hingegen als »geborene[r] Dramatiker, Tra-

vielen verschiedenen Gattungen geäußert, er hat das System gleichmäßig abgedeckt, mit dem Drama gleichwohl als der Königsgattung, die es unangefochten auch bei Hebbel ist: Die dramatischen Gattungen umfassen die Tragödie (*Herodes und Mariamme*, 1849), durchaus, wie im *Gyges*, nach Art der französischen Tragödie (also »selon les règles«, ⁸ wie Goethe seine *Iphigenie* und andere Texte in Frankreich empfohlen hat); das bürgerliche Trauerspiel (*Maria Magdalena*, 1844), die Komödie (*Der Diamant*, 1847); die Tragikomödie (*Ein Trauerspiel in Sizilien*, 1847); das Märchenlustspiel (*Der Rubin*, 1849), ein Libretto (*Ein Steinwurf*, 1858, für Anton Rubinstein), die *Nibelungen* (1862) sind »ein deutsches Trauerspiel«. Die Lyrik reicht vom Sonett zum Epigramm, von der Stanze (ausgerechnet im Widmungsgedicht zur sozialen Tragödie *Maria Magdalena*) zur Naturlyrik. Das epische Œuvre umfasst Novelle (die sehr frühe Erzählung *Der Maler* von 1832 heißt »Versuch in der Novelle«, wobei Novelle noch als »Wertbegriff« ⁹ aufgefasst wird), Märchen, Erzählung, *Schnock*, 1850, wird als »niederländisches Gemälde« bezeichnet. Tagebuch und Autobiographie, Abhandlung, Rezension, Reisebericht vervollständigen das Bild. Das Epos ist mit *Mutter und Kind* (1859) in Nachfolge von Goethes *Hermann und Dorothea* vertreten. Eine auffällige Leerstelle bildet nur der Roman, doch auch hier gab es Projekte seit 1839; ein historischer Roman wurde von Hebbels Verleger Campe bereits bevorschusst. In einer Epoche nicht bloß der sogenannten Verwischung der Gattungsgrenzen, sondern vor allem der arbeitsteiligen Spezialisierungen der Literatur unter Verwertungsinteressen zeigt also Hebbels Œuvre den traditionellen Habitus der »Meisterschaft«, der hinter diesem systematischen Abschreiten der Gattungen und seit der Renaissance immer wieder hinter einzelnen exponierten Autoreneuvres steht, vergleichbar mit Goethe, Hauptmann, Hofmannsthal, Brecht. Hebbel zeigt das Bild eines auch um die Vollständigkeit hinsichtlich des zeitgenössischen Gattungskanons bemühten

giker«. Bei Werner Krauss wird er als Beispiel gegen Benedetto Croce's Gattungsskepsis in Stellung gebracht. Hätte Croce recht, »müßte jeder zur Dichtung oder zur Literatur Berufene ohne Schwierigkeiten in allen Sätteln gerecht sein [...]. Tragiker wie Grabbe oder Hebbel [...] machen diese Monopolisierung eines Lebenswerkes durch eine einzige Gattung besonders deutlich.« Werner Krauss: Grundprobleme der Literaturwissenschaft, in: Ders.: Literaturtheorie, Philosophie und Politik, hg. von Manfred Naumann, Berlin/Weimar 1987, S. 139–272, hier S. 176.

⁸ Goethe über *Stella*, *Iphigenie auf Tauris* und *Tasso*, Johann Wolfgang von Goethe: *Ouvrages poétiques de Goethe*, in: Ders.: *Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie v. Sachsen [»Weimarer Ausgabe«], 4 Abt., 133 Bde. in 143 Tln., Weimar 1887–1919, I/53, S. 208–210, hier S. 208f.

⁹ Zum »Wertbegriff« »Novelle« vgl. Karl Konrad Polheim: Gattungsproblematik, in: *Handbuch der deutschen Erzählung*, hg. von dems., Düsseldorf 1981, S. 9–16.

Autors. Das bürgerliche Trauerspiel ist, abseits von Schiller und Lessing, zu »regenerieren«; dann ist »zu zeigen, dass auch im eingeschränktsten Kreis eine zerschmetternde Tragik möglich ist«. ¹⁰ Ungeachtet seiner in manchen Aspekten literaturhistorischen Randlage zielt Hebbel also dezidiert in das Zentrum einer ganzen Literatur.

Andererseits ist zu konstatieren: Es mögen »alle« Formen oder die wichtigen sein, immer aber geht es um »reine« Formen, nicht um die »verwilderten« romantischen und jungdeutschen oder um die »vieltönigen« aus Friedrich Sengles Formenwelt des Biedermeier. ¹¹ Der Gestus des Scheidens, Trennens, Sonderns, Definierens verbindet Hebbel mit seinen Gegnern wie etwa dem *Grenzboten*-Programmatiker Julian Schmidt, aber auch mit Hermann Hettner. Wir kämen niemals »zu einer gründlichen Einsicht in das Wesen der bürgerlichen Tragödie«, so Hettner, »wenn wir nicht die verschiedenen Arten, in die sie zerfällt, mit strengster Klarheit von einander sondern.« ¹² Dieses Interesse an reinen Formen artikuliert sich nun in biologischen Deszendenz-, Reinheits- und Gattungsformeln. Das »Schauspiel« ist bei Hettner eine »zwitterhafte Mittelgattung«, zwischen den, wie zu folgern ist, »reinen«, »fruchtbaren« Formen Tragödie und Komödie. ¹³ Auffällig ist in den Tagebüchern die immer wichtigere Rolle der Naturdinge. Der Dramatiker ist bei Hebbel eine Art Naturforscher: Er muss sich »auf jede Species menschlicher Charactere einlassen«, »wie der Naturforscher auf jede Thier- und Pflanzengattung, gleichviel, ob sie schön oder hässlich, giftig oder heilsam ist, indem er die Totalität darzustellen hat!«, wie es 1851 im Tagebuch heißt. ¹⁴ Tiere sind »Gedanken der Natur«, und das Tier ist »selbst dem bedeutendsten Menschen gegenüber« »relativ im Vorteil«, denn »es spricht den Gedanken seiner Gattung rein und ganz aus; welcher Mensch aber thäte das?« ¹⁵

¹⁰ Hebbel: Sämtliche Werke (wie Anm. 4), Bd. 2/2, S. 325 (Nr. 2910; 1843).

¹¹ Vgl. Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848, Bd. 1: Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel, Stuttgart 1971.

¹² Hermann Hettner: Das moderne Drama. Ästhetische Untersuchungen, Braunschweig 1852, S. 83.

¹³ Ebd., S. 79.

¹⁴ Hebbel: Sämtliche Werke (wie Anm. 4), Bd. 2/3, S. 395f. (Nr. 4908; 1851). Zu Hebbels Auffassungen die literarischen Gattungen betreffend, vgl. den monographisch angelegten Beitrag von Astrid Stein: Die Gattung[s]poetik Friedrich Hebbels im Kontext ihrer Epoche, in: Hebbel – Mensch und Dichter im Werk, hg. von Ida Koller-Andorf unter Mitarb. von Hilmar Grundmann, Wien 1992, S. 19–77. Die Zentralität der Geschlechterproblematik für die Dramenpoetik betont Alexandra Tischel: Tragödie der Geschlechter. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels, Freiburg i.Br. 2002.

¹⁵ Hebbel: Sämtliche Werke (wie Anm. 4), Bd. 2/4, S. 137 (Nr. 5701; 1859).

»Die Kunst ist eine zusammen gepreßte Natur und die Natur eine aus einander gelaufene Kunst.«¹⁶ »Ich bin der unerschütterlichen Überzeugung«, heißt es schon 1841 in einem unveröffentlicht gebliebenen Vorwort zu einer Ausgabe der Erzählungen,

daß die wahren Kunstformen ebenso nothwendig, eben so heilig und unveränderlich sind, [als] wie die Naturformen. Sie können, wie in der physischen Welt mit der Umbildung des Erdkörpers ganze Geschlechter der Lebendigen ausstarben, allerdings aufhören, dem Schöpfungs- und Schönheitsbedürfniß der Zeiten zu entsprechen, aber sie können nicht ohne Lebensgefahr aus einander gezerrt, nicht verengt und erweitert werden.¹⁷

Individualität gefährdet diese Formen, wie sie in der Dramentheorie die »tragische« Vereinzellungsschuld annouciert: »Die Kunstformen sind Organismen, wie die Lebensformen«,¹⁸ heißt es noch deutlicher in einer Fassung des Textes von 1844. »Die Kunst«, sagt Hebbel in *Ein Wort über das Drama* (1843),

hat es mit dem Leben, dem innern und äußern, zu thun, und man kann wohl sagen, daß sie Beides zugleich darstellt, seine reinste Form und seinen höchsten Gehalt. Die Hauptgattungen der Kunst und ihre Gesetze ergeben sich unmittelbar aus der Verschiedenheit der Elemente, die sie im jedesmaligen Fall aus dem Leben herausnimmt und verarbeitet. [...] Das Drama stellt den Lebensproceß an sich dar.¹⁹

Durch diese dramentheoretische Schrift spuken viele Stichwortgeber, Hegel ist nur einer von ihnen. Goethe wird mit dem Satz zitiert, Form habe allemal etwas Unwahres:

Aber der Inhalt des Lebens ist unerschöpflich, und das Medium der Kunst ist begrenzt. Das Leben kennt keinen Abschluß, der Faden an dem es die Erscheinungen abspinnt, zieht sich in's Unendliche hin, die Kunst dagegen muß abschließen, sie muß den Faden, so gut es geht, zum Kreis zusammen knüpfen, und dieß ist der Punct, den Goethe allein im Auge haben konnte, als er aussprach, daß alle ihre Formen etwas Unwahres mit sich führten.²⁰

Hebbel zitiert hier eines der wichtigsten poetologischen Manifeste des Sturm und Drang, den Text *Aus Goethes Brieftasche*, aus dem Anhang zur *Mercier*-Übersetzung, von 1776:

¹⁶ Ebd., Bd. 2/3, S. 45 (Nr. 3406; 1845).

¹⁷ Ebd., Bd. 1/8, S. 418.

¹⁸ Ebd., S. 421.

¹⁹ Ebd., Bd. 1/11, S. 3.

²⁰ Ebd., S. 6.

Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres; allein sie ist ein- für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen; es ist, wie der geheimnißvolle Stein der Alchymisten, Gefäß und Materie, Feuer und Kühlbad.²¹

Hebbel will sagen, dass die Totalität der Kunst von anderer Dimension, nicht so sehr anderer Art ist als die Totalität des Lebens. Die Formskepsis des Sturm und Drang, die aus der Goethe-Stelle spricht, wird bei Goethe dadurch aufgefangen, dass das *Medium* in ein *Brennglas* umfunktioniert wird, also in ein fokussierendes Medium; wichtig ist die Stelle aber vor allem deshalb, weil sie der erste Beleg für die Poetik der *Inneren Form* ist; jener Form, »die alle anderen in sich begreift«. Diese *Innere Form* verweist auf die naturphilosophische Spekulation der frühen Goethezeit; sie lässt sich auf Alchemie, aber auch auf Buffons *moule intérieur* beziehen, das ist die »innere Gussform«, die den Organismen eingeprägt ist und die die Gattungen hervorbringt, die also dafür sorgt, dass Katzen wieder Katzen gebären und Hunde Hunde. Hebbel liest Goethes »unwahre Form« so, dass die Bündelung des Lebensstromes durch ein Medium (ein »Glas«, eine Linse, ein Prisma) erfolgen muss, um in der Kunst eine Darstellung zu erreichen, derer das Leben in seiner, wie Hebbel sagt, »unbewussten Darstellung«²² nicht bedarf: »Bei diesen [den philosophischen Dramen] kommt Alles darauf an, ob die Metaphysik aus dem Leben hervorgeht, oder ob das Leben aus der Metaphysik hervorgehen soll. In dem einen Fall wird etwas Gesundes, aber gerade keine neue Gattung entstehen, in dem andern ein Monstrum.«²³ Zu Ernst von Feuchtersleben heißt es 1853, der »Begriff der Form« sei in ihm »nie recht lebendig« geworden, »er wurde wenigstens nicht fruchtbar in ihm«:

Feuchtersleben hatte offenbar keine Ahnung davon, daß, wie der Organismus in der Natur, so die Form in der Kunst der reinste Ausdruck für jene unbegreifliche, fast eigensinnige Mischung des Zufälligen und Ewigen ist, aus der das individuelle Leben entspringt, und daß eben deshalb die eine mit der andern nie vertauscht werden kann.²⁴

Damit ist der Lebensbegriff von der Biologie aus tatsächlich auf dem Terrain der Biographie, wo nicht der Soziologie angelangt. Die implizierte Soziologie

²¹ Goethe: Werke (wie Anm. 8), I/37, S. 314.

²² Hebbel: Sämtliche Werke (wie Anm. 4), Bd. 1/11, S. 7.

²³ Ebd., S. 9f.

²⁴ Ebd., Bd. 1/12, S. 57f.

einer solchen Auffassung von Gattung könnte nun andererseits, so ließe sich erwarten, in einer neoklassizistischen Befestigung der Ständeklausel liegen; das ist aber bei Hebbel dezidiert nicht der Fall. Viel eher führt der Weg in eine solche Soziologie über die Biologie eines in Gattungen eingefassten *Lebensstroms*, wie sie die Lebensphilosophie, Bergson und Simmel etwa, ausgebildet hat. Mit Zustimmung zitiert Georg Lukács in seiner *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* von 1911 den Satz, dass das Drama »den Lebensprozeß an sich« darstelle, legt aber nicht den Akzent auf »Darstellung«, sondern erklärt, »daß das Drama das Leben selbst« sei, in dem Sinn, dass das Drama die Zielgattung des Lebens werde, »das Drama, die Tragödie« sei »das platonische Ideal des Lebens.«²⁵ *Life imitates art*. Lukács hat gerade aus Hebbel seine eigene Gattungstheorie abgeleitet; es ist ja Hebbel, an dem Lukács den Begriff des Formapriori des Sozialen gewinnt; und von Hebbel bezieht Lukács die Intuition, es gäbe eine »generische« Wahrnehmung. Hebbel, so Lukács, »erlebte das Ereignis durch das tragische Schema«.²⁶ Er sei einer jener »Künstler, für die die formalen Forderungen einer Gattung für ihr ganzes Leben a priori sind«.²⁷ Dem korrespondieren bei Hebbel Sätze wie jene über die Gattung Tagebuch und damit über die Formgebung der eigenen Biographie:

Das ganze Leben ist ein verunglückter Versuch des Individuums, Form zu erlangen; man springt beständig von der einen in die Andere hinein und findet jede zu eng oder zu weit, bis man des Experimentirens müde wird und sich von der letzten ersticken oder aus einander reißen läßt.²⁸

(Dass die Formen »zu eng« oder »zu weit« sein können, ist übrigens ein tragendes [Hebbel-] Motiv von Lukács' späterer *Theorie des Romans*.) Die Gattung als Anschauungsform a priori, die Kunstgattungen als Lebensgattungen: darin dürfte der Fluchtpunkt auch von Hebbels Gattungstheorie liegen. Das »Leben« wird *sub specie formae* gesehen und aus dem Apriorismus von Raum und Zeit eine soziologisch leicht herleitbare Poetologie, die dann erst vergessen muss, dass sie als Soziologie angefangen wurde. Wenn das generische Formapriori der Wahrnehmung bei Lukács aus der Hebbel-Interpretation

²⁵ Georg Lukács: *Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, hg. von Frank Benseler, Darmstadt/Neuwied 1981, S. 207. Zur Konstellation Hebbel/Lukács vgl. Herbert Kaiser: »Der schöne Tod«. Hebbel und die Tragödientheorie des jungen Lukács, in: Hebbel-Jahrbuch 58 (2003), S. 11–26.

²⁶ Ebd., S. 206.

²⁷ Ebd., S. 205.

²⁸ Hebbel: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 4), Bd. 2/2, S. 264 (Nr. 2756; 1843).

gewonnen ist, dann wäre auch bei Hebbel auf eine solche epistemologische Dimension zu achten. Das ist wohl der Grund dafür, dass Hebbel die *Brief-taschenaufsatz*-Passage herangezogen hat: Die Gattung (»die Form«) ist das »Glas«, ein Medium, eine generische Brille, mit der die Welt gesehen wird. Die Bedeutung von Hebbels »Form« dürfte also darin liegen, dass sie zugleich als Anschauungsform und als Naturform fungiert, nicht aber als Texteigenschaft; das Tragische wird in die Gegenstände hineingesehen, weil es dort schon investiert gewesen sein wird. Gewiss herrscht zwischen kreatürlichem und sozialem, »biographischem« Leben eine »bloß« metaphorische Analogiebeziehung; doch eher deutet die Mobilisierung der Polysemien von »Leben« auf ein Projekt, das das eine im anderen gestützt und gespiegelt wissen will. Und es kann ja auch leicht gesehen werden, dass bei Hebbel Zeugung, Prokreation und Kinder nie weit sind und auf den *nexus in re* verweisen. Neben dem Geschlechterverhältnis ist das der Fortpflanzung und ihrer Legitimität ein Zentralthema Hebbel'scher Produktion, von *Judith* über *Maria Magdalena* bis zu – naheliegender Weise – *Mutter und Kind*. Wenn Hebbel nach einer Illustration sucht, warum die Unwahrheit der Form schon im Leben ihr Analogon habe, fällt ihm die Polarität der Geschlechter ein; wenn es um die Legitimität alter Gattungen geht, die durch den modernen Individualitätsbegriff zersetzt würden, heißt es: »[D]as Epos hinterließ Söhne und Töchter: Roman, Ballade, Novelle.«²⁹ In einem Dramenplan, *Der Dichter*, der Hebbel zwischen 1841 und 1863 beschäftigt, gibt der Verfasser eines »Nationalepos« sein Werk, sein »Kind«, wie es mehrfach heißt, einem anderen ab, *in nuce* übrigens der Plot von *Mutter und Kind*, nur mit Epos als Kind statt Kind im Epos.³⁰ Eine symptomale Lektüre von Hebbels Vorwort zu *Maria Magdalena* müsste ein ganzes Pandämonium von Nabelschnüren, Frucht, Fleisch, Kern und Kindern zutage fördern. Über die Gattungen bearbeitet bei Hebbel die Kunst verschiedene Sphären (Elemente) des Lebens. Mit der Unschärfe, die der Begriff »Form« traditionell an sich hat, wenn er nicht seine Antonyme mitführt (Form/Inhalt, Form/Chaos, Form/Unform, innere oder äußere Form), erreicht Hebbel eine aktivistische Gattungspoetik, die an eine Naturphilosophie weitgehend bruchlos anschließbar ist. Dass es in den 1840er Jahren die romantische Naturphilosophie ist, beweist das bereits herangezogene, zu Lebzeiten ungedruckt gebliebene Vorwort zur geplanten Ausgabe der Erzählungen in der Fassung von 1844:

²⁹ Ebd., Bd. 1/8, S. 418.

³⁰ Ebd., Bd. 1/5, S. 111–121.

Die Kunstformen sind Organismen, wie die Lebensformen, sie können, wie in der physischen Welt mit der Umbildung des Erdkörpers ganze Geschlechter der Lebendigen ausstarben, allerdings aufhören, dem Schöpfungs- und Schönheits-Bedürfnis der Zeiten zu entsprechen, aber sie können nicht ohne Lebensgefahr verengert und aus einander gezerrt werden, denn in keinem Organismus tritt, dem ihn ablösenden Höheren gegenüber, in dem der Lebens- und Werde-Proceß fortgesetzt und gesteigert werden soll, der Sättigungs- und Indifferenz-Punct ohne innere Nothwendigkeit ein, wenn man freilich auch in jedem noch eine Seite aufzeigen kann, die, den Thier-Ansätzen in der Pflanze ähnlich, weiter zu deuten scheint.³¹

Damit erreicht die Poetik der Produzenten auch eine Totalzuständigkeit für die Anthropologie. Mit der tentativen Vollständigkeit des Gattungskosmos, wie ihn Hebbel angestrebt zu haben scheint, kann auch eine vollständige Anthropologie gegeben werden; sie kann ›Poetik‹ bleiben, eine Lehre vom Produzieren, und die Produzierenden mit umfassender Definitionsmacht ausstatten. Die mitunter bemerkte Spannung zwischen der ›Heiligkeit‹ und ›Ewigkeit‹ der Formen, die auf Platonismus deuten, und der eingeräumten Koordination von Form (hier: Gattung) und einem historisch variablen ›Schöpfungsbedürfnis‹ ist, ließe sich sagen, nicht schlechte Philosophie, sondern gar keine, oder Paraphilosophie, weil man hinter ihr den Versuch sehen könnte, die Definitionsmacht über die Poesie wieder auf die Seite der Produzenten zu bringen; diese Definitionsmacht war ja in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts von der Philosophie übernommen worden, obwohl sie zuvor für solcherlei eine Zuständigkeit weder besessen noch gefordert hatte. Ideen-Platonismus, Prokreationsmodell und Gesetzesgeleitetheit verlangen ›reine‹, wohl auch traditionelle und kulturell konsakrierte Gattungen; Hebbels über die Gattungen geführter Versuch, die Definitionsmacht über die Poesie für die Produzenten zurückzugewinnen und zugleich die Gattungspoetik anthropologisch zu universalisieren, zahlt als Preis den Schematismus der Reinheit der Gattung.

Die Auseinandersetzung mit Stifter ist im Kern eine Gattungskontroverse gewesen. Das »überschätzte Diminutiv-Talent [der »Mann der ewigen Studien«, Stifter also] kommt eben so natürlich vom Aufdröseln der Form zum Zerbröckeln und Zerkrümeln der Materie, schließt damit aber auch den ganzen Kreis vollständig ab.«³² Wo Hebbel im Gattungssystem von oben herab arbeitet, arbeitet Stifter gewissermaßen von unten herauf. Eine Parallele zwischen beiden Autoren in dieser, es wurde angedeutet, an Ironien reichen,

³¹ Ebd., Bd. 1/8, S. 421. Als naturphilosophische Referenzautoren Hebbels werden in der Forschung immer wieder Schelling, Schubert und Steffens genannt.

³² Ebd., Bd. 1/12, S. 193.

polemischen Beziehung lässt sich gerade am Thema der Prokreation ziehen. Fast zur selben Zeit als der *Nachsommer* herauskommt, entsteht Hebbels *Mutter und Kind*, eine Hexameter-Idylle, ein »Gedicht in sieben Gesängen«, wie die Gattungsangabe lautet. In Nachfolge von *Hermann und Dorothea* geht es dort um biologische und soziale Mutterschaft, anders, als im liberalen Zeitalter vielleicht zu erwarten, siegt die »biologische«; das reiche, kinderlose Paar, das dem armen Paar die Erstgeburt gegen lebenslanges Auskommen abkaufen wollte, verzichtet; anstelle des Kindes der Armen werden am Ende die Armen als Kinder *in toto* adoptiert – Hebbels Beitrag zur sozialen Frage. Jedenfalls artikulieren sich hier soziale Positionen im Medium des Nachmärz-Klassizismus, der auch für die – allerdings längst biologisierte – Gattungslegitimität und -reinheit der poetologischen Diskussion verantwortlich zeichnet. Dasselbe ließe sich von Stifters *Nachsommer* sagen, nur dass hier die Sphäre der Prokreation planvoll gemieden und stattdessen soziale Adoption durch die keuschestmögliche Verheiratung der Familien Risach/Tarona und Drendorf betrieben wird. *Hermann und Dorothea* bekommt im *Nachsommer* der junge Gustav Risach zu lesen, homerische Szenen und Szenarien werden immer wieder in den Roman eingespiegelt, von Lektüren und Statuen bis zur *Nausikaa*. Bei Hebbel ist das klassische Medium überraschenderweise dasjenige, in dem Zeitfragen angemessen verhandelt werden können: Der Held Christian ist Malthusianer, ein anderer ist Anhänger des Proudhon'schen Kommunismus; beim Brand Hamburgs tauchen die »Hunger-Gesichter, / Welche mit Ratten und Mäusen verschüchtert zu Tage sich drängten«, ³³ aus den Kellern auf; soziale Dichotomien erfordern Mischung, wie der Apotheker sagt. ³⁴ Idyllengemäß allerdings wird die soziale Frage auf dem Lande gelöst – besser, sie verschwindet dort – und nicht in der Stadt, wo sie aufgetaucht ist; und sie wird privatim gelöst, in einer Politik, die in liberal-konservativer Manier nur die Extrapolation privater Intervention ist. Das stimmt »mit der Form zusammen«; die Hexameteridylle kann »modernen« Inhalt aufnehmen. Allerdings finden diese modernen Gegenstände, Problematiken ersten Ranges für den Tragiker des Industriezeitalters, gerade nur in der Idylle, in der sie gattungsgemäß als immer schon bloß noch nicht ganz gelöste erscheinen, ihren Ort.

³³ Ebd., Bd. 1/8, S. 293.

³⁴ Vgl. ebd., S. 295.

III.

Wo Hebbel auf der Sonderung der Gattungen besteht, geht es Richard Wagner um die Stiftung einer neuen Form des Theaters, der Oper oder des Musikdramas. Der Exilant Wagner, nach seiner Involvierung in den Dresdner Maiaufstand von 1849 steckbrieflich gesucht, entwickelt in Zürich in einer Reihe von theoretischen Schriften eine weitgespannte Ästhetik, von *Die Kunst und die Revolution* über *Das Kunstwerk der Zukunft*, beide 1849, zu *Oper und Drama* (1851), wo es um das »wirkliche Drama« geht, das die getrennten Sphären von Schauspiel, Tanz und Poesie wieder zu jener Einheit bringen soll, die die zeitgenössische Oper nur als Karikatur zustande bringt. Versucht man zu überschauen, wie die drei Dimensionen von Natur, Gesellschaft und Kunst bei Wagner konstelliert sind, zeigt sich zunächst an der Grenze Kunst/Gesellschaft die Erneuerung der politischen Funktion der Kunst, die Wagners Ästhetik als nachmärzliche Neukonzeptualisierung des revolutionären Impulses ausweist. Es ist das Volk, das der Künstler des neuen Kunstwerks sein wird:

Wer wird demnach aber der *Künstler der Zukunft* sein? Der Dichter? Der Darsteller? Der Musiker? Der Plastiker? – Sagen wir es kurz: *das Volk*. Das *selbige Volk*, dem wir selbst heutzutage das in unserer Erinnerung lebende, von uns mit Entstellung nur nachgebildete, einzige wahre Kunstwerk, dem wir die Kunst überhaupt einzig verdanken.³⁵

Oder, anders gesagt: Das »große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes *aller*« wird nicht »die willkürliche mögliche Tat des Einzelnen [sein], sondern [...] das notwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.«³⁶ Das Einrücken des Volks in die Planstelle des Genies als Produzenten lässt sich lesen als imaginäre Beauftragung eines neuen Typs von Genie durch jenes »Volk«; der »wahre Dichter ist aber der vorverkündende Prophet«.³⁷

Das Kunstwerk wird so performativ zur Produktion des Volkes als einer politischen Einheit beitragen, wie es letztlich sein Produkt gewesen sein wird.

³⁵ Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe, 6. Aufl., 16 Bde., Leipzig o.J., Bd. 3, S. 169f. (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850).

³⁶ Ebd., S. 60.

³⁷ Richard Wagner: Das Judentum in der Musik [1850], in: Jens Malte Fischer: Richard Wagners »Das Judentum in der Musik«. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus, Frankfurt a.M. 2000, S. 139–196, hier S. 154.

Andererseits arbeitet im Zentrum dieser Ästhetik eine Natur, die auf ihre Resurrektion im Menschen ebenso angewiesen ist wie umgekehrt er auf sie:

Durch diese Erkenntnis [dass die Natur nicht willkürlich handelt] wird die Natur sich ihrer selbst bewußt, und zwar im Menschen, der nur durch seine Selbstunter-scheidung von der Natur dazu gelangte, die Natur zu erkennen, indem sie ihm so Gegenstand wurde: dieser Unterschied hört aber da wieder auf, wo der Mensch das Wesen der Natur ebenfalls als sein eigenes, für alles wirklich Vorhandene und Lebende, also für das menschliche Dasein nicht minder als für das Dasein der Natur, dieselbe Notwendigkeit, daher nicht allein den Zusammenhang der natürlichen Erscheinungen unter sich, sondern auch seinen eigenen Zusammenhang mit der Natur erkennt.³⁸

Das ist mehr als ein Postulat, denn Sprache – und das ganze neue Kunstwerk basiert, man hat das phonozentrisch genannt, auf einem Sprachkonzept – ist eine gleichermaßen physiologische wie kulturelle Angelegenheit. Die Bedingung der Möglichkeit der neuen Kunst ist der Rekurs auf die ursprünglichen Ausdrucksmittel, die sich in der Sprache niedergeschlagen haben. Anders als der Endreim nimmt der Stabreim im Wortsinn radikal die Wortwurzeln in Anspruch, in denen wieder Volkhaftigkeit-als-Ursprung und Jeweiligkeit des Volkscharakters konvergieren. (Die Nähe zu den Wissensbeständen der Philologie ist bei Wagner gegeben.³⁹) Der Stabreim ist die Form, heißt es in *Eine Mitteilung an meine Freunde*, in welcher »einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war«.⁴⁰ Wagners im Post-48er-Kontext entwickelte Theorie basiert auf der Priorität der Sprache, die erst unmittelbarer vokaler Ausdruck gewesen sei, sich dann, um signifizieren zu können, konsonantisieren und schließlich als Worttonmelodie ihre musikalische Form finde.⁴¹ Solcherlei Sprachschöpfung bedarf eines erhöhten Tonus in ihren Produzenten, eines physiologischen Erregungszustands. Man hat es mit einer erotischen Linguistik zu tun. Eine sexuelle Lautphysiologie

³⁸ Wagner: Sämtliche Schriften (wie Anm. 35), S. 43.

³⁹ Wagners Onkel Adolf war Philologe; ausgedehnte Studien sowie insbesondere die Lektüre von Schriften Jacob Grimms sind belegt. Dazu Reinhart Meyer-Kalkus: Richard Wagners Theorie der Wort-Tonsprache in »Oper und Drama« und »Der Ring des Nibelungen«, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 6 (1996), S. 153–196; vgl. auch Udo Bernbach: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie, Frankfurt a.M. 1994.

⁴⁰ Wagner: Sämtliche Schriften (wie Anm. 35), Bd. 4, S. 329.

⁴¹ Vgl. Meyer-Kalkus: Wagners Theorie (wie Anm. 39); Udo Bernbach: Das ästhetische Motiv in Wagners Antisemitismus. »Das Judentum in der Musik« im Kontext der »Zürcher Kunstschriften«, in: Richard Wagner und die Juden, hg. von Dieter Borchmeyer, Ami Maayani und Susanne Vill, Stuttgart/Weimar 2000, S. 55–76.

ist zugleich das Produktionsmodell für das Kunstwerk: Organisches Produzieren ist Gebären mit allen Charakteristika des organischen Vorgangs – und der ist nicht Bild, sondern viel eher ein anderes Betätigungsfeld solcher gesteigerter Zustände. Von daher kommt auch die Somatik der Künste ins Spiel. Erst im Gesamtkunstwerk wird künstlerische Produktivität wieder ihrer somatisch-physiologischen Grundlagen eingedenk. Die Metaphorizität des Wagner'schen Textes, etwa in *Oper und Drama*, ist daher eine graduelle; wo literarisch-musikalische Produktion als physischer Akt gedacht ist, kann man dann auch sagen, dass »das Volk« dort, wo es »Melodien erfand«,

wie der leiblich natürliche Mensch [verfuhr], der durch den unwillkürlichen Akt geschlechtlicher Begattung den Menschen erzeugt und gebiert, und zwar den Menschen, der, wenn er an das Licht des Tages gelangt, fertig ist, sogleich durch seine äußere Gestalt, nicht aber etwa erst durch seinen aufgedeckten inneren Organismus sich kundgibt.⁴²

Oder, an anderer Stelle:

Die »Stumme von Portici« und »Wilhelm Tell« wurden nun die beiden Achsen, um die sich fortan die ganze spekulative Opernmusikwelt bewegte. Ein neues Geheimnis, den halbverwesten Leib der Oper zu galvanisieren, war gefunden, und so lange konnte die Oper nun wieder leben, als man irgend noch nationale Besonderheiten zur Ausbeutung vorfand. Alle Länder der Kontinente wurden durchforscht, jede Provinz ausgeplündert, jeder Volksstamm bis auf den letzten Tropfen seines musikalischen Blutes ausgesogen, und der gewonnene Spiritus zum Gaudium der Herren und Schächer der großen Opernwelt in blitzenden Feuerwerken verpraßt.⁴³

Das kohärente Zusammendenken und -schreiben von Kunst, Volk und Physiologie, das sich in *Oper und Drama* ergibt, einem »Hauptwerk«, wie Wagner bekannte, kann die Bedingungen dieser Reflexion nicht verleugnen. In der ein Jahr zuvor entstandenen Schrift über das *Judentum in der Musik*, die ohne Zweifel in die Reihe der poetologischen Schriften des Nachmärz gehört – auch wenn sie ihre eigentliche Wirkung erst mit der Wiederauflage von 1869 entfalten wird –, wird tatsächlich Volk und Kunst realiter zusammengedacht, wird tatsächlich eine künstlerische Position durchsichtig auf eine Positionierung des Künstlers, haben tatsächlich Physiologie und Somatik und auf ihrer Basis Verhalten und Sprache erstmals eine poetologische Funktion erhalten. Hier ist eine ebenso arbiträre wie rabiate Sozialklassifikation am Werk, die auf Identifikation und Ausschluss einer Gruppe von Pro-

⁴² Wagner: Sämtliche Schriften (wie Anm. 35), Bd. 3, S. 309.

⁴³ Ebd., S. 266.

duzenten und ihrer Produkte setzt; sie ist auch der Ort, wo sich die Theorie des Kunstwerks der Zukunft und die Sprachtheorie aus *Oper und Drama* bewährt. Es mag sein, dass sich die Idee der Sprachwurzeln weniger aus der Begegnung mit der Grimm'schen Philologie als von der Abrechnung mit den Wurzellosen und ihrer Sprache herleitet: Dem fremd-sprachigen Juden fehlen ja die Wurzeln einer Sprache; als Musik hat er den Synagogalgesang, gleichwohl nicht mehr in seiner würdigen Urform, sondern als ein »Sinn und Geist verwirrende[s] Gegurgel[], Gejodel[] und Geplapper[]«. ⁴⁴ Wo die Schöpfer »unserer« Kunstgesang- und Instrumentalmusik sich auf »das unwillkürliche Innehaben der Weisen und Rhythmen unsres Volksliedes und Volkstanzes« ⁴⁵ verlassen können, da reproduziere die jüdische Musik nur die Oberfläche als Geplapper und Stilchaos: ⁴⁶

So lange die musikalische Sonderkunst ein wirkliches organisches Lebensbedürfnis in sich hatte, bis auf die Zeiten Mozarts und Beethovens, fand sich nirgends ein jüdischer Komponist: unmöglich konnte ein diesem Lebensorganismus gänzlich fremdes Element an den Bildungen dieses Lebens teilnehmen. Erst wenn der innere Tod eines Körpers offenbar ist, gewinnen die außerhalb liegenden Elemente die Kraft, sich seiner zu bemächtigen, aber nur um ihn zu zersetzen; dann löst sich wohl das Fleisch dieses Körpers in wimmelnde Viellebigkeit von Würmern auf: wer möchte aber bei ihrem Anblicke den Körper selbst noch für lebendig halten? Der Geist, das ist: das Leben, floh von diesem Körper hinweg zu wiederum Verwandtem, und dieses ist nur das Leben selbst: nur im wirklichen Leben können auch wir den Geist der Kunst wiederfinden, nicht bei ihrer Würmer-zerfressenen Leiche. ⁴⁷

Die somatische Qualität, die dem Musikdrama, das jetzt nur Virtuosenmusik sei, abgehe, soll im Gesamtkunstwerk wieder erstehen. Wo die erotische Physiologie den Schöpfungsakt erklärt und befeuert, bleibt dem Juden nur die »vollendete Unproduktivität«.

Es sind das die nicht sehr glamourösen, aber umso wirkungsmächtigeren Formen einer Poetik, die mit dem Leben Ernst macht. Auch hier aber wieder ist überall dort, wo das »Leben« auftaucht, das Soziale nicht weit. Den Anlass zu Wagners Schrift gibt, erstens, die Konkurrenzsituation mit dem erfolgreichen Komponisten Meyerbeer. Aus ihr bezieht die Schrift ihre agonale Energie und Topik, in den künstlerischen Feldern soll der Text eine Waffe gegen Meyerbeer sein. Zweitens zeigt die *Judentums*-Schrift idealtypisch eine performative Sozialklassifikation, indem sie eine Kategorie

⁴⁴ Wagner: *Judentum* (wie Anm. 37), S. 159.

⁴⁵ Ebd., S. 160.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 161.

⁴⁷ Ebd., S. 171 f.

von Künstlern schafft und begründet, die es davor so noch nicht gegeben hat: eben das ›Judentum in der Musik‹, und ihnen ihren Platz anweist.⁴⁸ Wagners polemische Biopoetik der Juden wird dann von ihm zu einer Biopoetik der künstlerischen Produktion überhaupt extrapoliert: Zu Sprache, Organismus, Verhalten und/oder Form/Gattung treten ihre Analoga in der Kunst: zur Sprache die Poesie, zum Organismus Musik und Tanz, zum Verhalten das Theater. Die *Judentums*-Schrift weiß auch, woher der relative Erfolg der jüdischen Musik, ihr sprachwurzellooses, damit worttonmusikloses Virtuositentum, herrührt; eben *weil* die Künste getrennt sind, ist das in ihnen jeweils zu Erreichende schon geleistet worden – es kann daher von jenem ›Judentum in der Musik‹ imitiert werden. Hier setzt dann auch das Projekt des wiedervereinigten Gesamtkunstwerkes ein.

Wagners Kunstschriften stehen damit im Horizont einer Produzentenpoetik, die sich auf die Teilungen des sozialen Raumes nicht nur verlassen kann, sondern solche Teilungen robust vornimmt. Die changierende Metaphorizität ihrer Kategorien bezahlt sie mit der allzu hohen Konkretion des Ressentiments, das an ihrer ›Wurzel‹ sitzt. ›Um 1848‹, wenn man diesen Zeitpunkt den eingespielten Wendungen ›um 1800‹ und ›um 1900‹ zugesellen dürfte, bezeichnete dann eine Reihe von Indifferenzpunkten oder aber Kippunkten, an denen Poetik des ›Lebens‹, das Naturwissen von ihm und das Gesellschaftswissen vom Leben sich in prekärer Balance befinden; und auch jederzeit ineinander zu kollabieren vermögen.

⁴⁸ Es ist hier nicht der Ort, Wagners (oder Hebbels) Konzeptionen (oder auch nur die Rede) vom ›Leben‹ auf bestimmte biologische oder medizinische Wissensbestände zu beziehen; dass um die Jahrhundertmitte die Physiologie eine Leitdisziplin ist und dass sie ihre Spuren in literarischen und poetologischen Texten hinterlassen hat, steht außer Frage. Bemerkenswert allerdings scheint, *pro domo* gesprochen, dass gerade ein Phänomen wie der Antisemitismus eine jener Aushandlungsflächen zwischen den Wissenschaften und den Künsten darstellen könnte, die von der kulturwissenschaftlichen Analyse gesucht werden, nur eben keine ansehnliche; gerade der Antisemitismus stellte sich dann als eine eigentümliche Sozialform des Somatischen dar, von der man auch sagen wird können, dass sie, die interessanteste, brisanteste und fatalste der Rassenkunden, selbst ›naturwissenschaftlich‹ eminent produktiv geworden ist.

II. Genealogie und Evolution

»Kraft, oder so was«

Poetik und Wissen(schaft) des Lebens in der Rahmenerzählung von
Gottfried Kellers *Sinngedicht*

I. Von Gott zur Natur zum Leben

Die Natur und ihre Wissenschaften bilden für Gottfried Keller seit seinen literarischen Anfängen eine zentrale Referenz seiner Poetik, verstanden im weiten Sinn auch als Philosophie der Dichtung und gedichtete Philosophie. In der Forschung ist Kellers Bezug zur Natur zunächst vor allem als Ablösung für die vom Feuerbach'schen Materialismus verdrängte Gottesreferenz betrachtet worden.¹ Demnach ist Religion selbst Produkt einer anthropologischen Naturkraft, mittels welcher der Mensch sich Umgang mit und Zugang zu der nicht unmittelbar erfahrbaren Natur verschafft. Dies gilt konsequenterweise auch für jene Natur, die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Philosophie und Wissenschaft als quasireligiöse Referenz zu enormer Wirkungsmacht gebracht wird.² Die Einsicht, dass die Erfahrung der Natur vermittelt bleibt, die neuen Erkenntnisse über sie bloß relativen Geltungswert haben und eine Verortung des Menschen als Teil der Natur problematisch ist, entwickelt Keller erst allmählich, indem er den beobachteten Wandel in den Naturwissenschaften thematisiert und reflektiert. Dabei verschiebt sich die Leitreferenz seiner Poetik von der Natur zum Leben, dessen Begriff gegenüber den wissenschaftlichen Zugriffen eine Resistenz behauptet.

Die zeitgenössischen Naturwissenschaften, die den Wandel der Welterklärungen mit den entsprechenden Konsequenzen für das Erzählen während der ganzen Schaffenszeit Kellers maßgeblich bestimmen, werden in seinem Werk neben dem *Grünen Heinrich* (1854–1855, 1879–1880/1889) nur noch im *Sinngedicht* (1879–1881) so direkt, konkret und gewichtig thematisiert, und erst in letzterem treten sie, wenigstens in der Rahmengeschichte, mit dem Protagonisten in den Vordergrund. Während die Quellen- und Dis-

¹ Vgl. Karl Fehr: Gottfried Keller. Aufschlüsse und Deutungen, München 1972, S. 8–28 u. 86–91.

² Vgl. Gerhard Kaiser: Gottfried Keller. Das gedichtete Leben, Berlin 1995, vgl. S. 158–162 u. 172–174.

kursbeziehungen und die poetischen Konsequenzen für den *Grünen Heinrich* schon mehrfach breit und gründlich aufgearbeitet worden sind, hat sich die Forschung zum *Sinngedicht* vor allem auf die ausgestellten Bezüge zur Lichtphysik in der Rahmenerzählung und auf die teils offenkundigen, teils untergründigen motivischen und narrativen Beziehungen zum Darwinismus konzentriert. Der Lebensbegriff aber, der vor allem im *Sinngedicht* primäre Relevanz gewinnt, ist im Schatten des dominierenden Naturbegriffs geblieben und in seiner Bedeutung nicht erkannt worden. Die vorliegende Studie wird daher den Lebensbegriff im *Sinngedicht* ins Licht rücken.

Zunächst soll diese Verschiebung von der Natur- zur Lebensreferenz im Spiegel der Forschung zu *Der Grüne Heinrich* und zu *Das Sinngedicht* betrachtet werden, wo Natur- und Lebenswissen bzw. -wissenschaft am deutlichsten und dichtesten thematisiert werden (1). Auf der Basis der dabei gewonnenen Thesen werde ich daraufhin die Rahmenerzählung des *Sinngedichts*, die im engeren Sinn nur das erste Kapitel umfasst, textnah beobachten, indem ich die topische ›Bestückung‹, narrative Entwicklung und diskursive Vernetzung analysiere und kommentiere und dabei den Akzent des Lebenswissens herausarbeite (2). Einen ersten Teil der im Verlauf aufgeworfenen Fragen zum natur- und lebenswissenschaftlichen Wissen soll eine verdichtete Vorgeschichte einholen, die den besonderen Status des Lebensbegriffs aufzeigt und zum zeitgenössischen Materialismus hinführt (3). Dieser wird dann, wieder in näherem Zusammenhang mit Keller und dem *Sinngedicht*, anhand von Ludwig Feuerbach und Jacob Moleschott und mit Blick auf die jeweiligen miteinander zu vergleichenden Differenzierungen des Natur- und Lebensbegriffs dargestellt (4). In unmittelbarer Textnähe werde ich darauf Moleschotts Zürcher Antrittsvorlesung *Licht und Leben* (1856) als direkte Quelle und narrativ-argumentative Folie des *Sinngedichts* analysieren und den erkenntnispoetischen Status des Lebenswissens umreißen (5). Anhand der dabei problematisierten Momente von Zeit und Zufall wird ein letzter Abschnitt den Umgang des Textes mit dem Darwinismus skizzieren (6).

1.1. Forschung zum *Grünen Heinrich*

Gerhard Kaiser, Dominik Müller, Wolfgang Rohe und Philip Ajouri haben vor allem für den *Grünen Heinrich* gezeigt, wie die Natur zunächst, in der ersten Fassung (1854/55), als objektive Gegenreferenz zur subjektiven (religiösen) Schicksalsgläubigkeit die Ordnung und den Gang der Erzählwelt garantiert. Die Kenntnis des Materialismus von Ludwig Feuerbach und Jacob Moleschott und weiterer naturwissenschaftlicher Forschungen

hat den religiös oder idealistisch genährten Glauben an einen teleologischen Weltprozess mit integriertem Einzelschicksal gebrochen. Untragbar ist dadurch auch eine Romanpoetik geworden, die auf eine Parallelisierung von Real- und Erzählteleologie und eine Engführung von Welt- und Individualbestimmung baut, wie sie theoretisch der *Versuch über den Roman* (1774) von Christian Friedrich von Blanckenburg und praktisch *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) von Goethe modelliert haben. Die Natur und ihre Gesetzlichkeit bleiben trotz der kontingenten Brechung der biographischen Linien, die Heinrichs persönlichen Schicksalsglauben als (anthropologisch notwendige) Projektion markiert, für die Narration als Referenz einer (kausalen) Ordnung und als Quelle von Bildern erhalten, und Heinrich klammert sich auch bei den kleinsten Wendungen des Lebens wider besseres Wissen umso fester an den göttlichen »Wunderglauben«.³

In der zweiten Fassung (1879–1880/1889), die nun auch unter dem Einfluss der Evolutionstheorie von Charles Darwin steht, werden die Naturgesetzmäßigkeit, im Sinn einer unverrückbaren Ordnung, sowie die narrative Kausalität und Finalität durch das »offene Ende, die Rücknahme der Lebensreise als natürliche Form der Biographie, die Einfügung von Parallelgeschichten und Allegorien, die Rücknahme der Typologie und den Abbau von Zielvorstellungen« weiter aufgelöst; die »Anthropomorphismen«, die »Konnotationen der Natur als etwas Göttlichem« verschwinden zugunsten der »Grausamkeit und Gleichgültigkeit der Natur«.⁴ Eine vertiefte Reflexion über den unberechenbaren »Lauf der Welt« geht einher mit der Markierung der Zufälle als Erzählereingriffe, die für die relative Finalität der Fiktion notwendig sind.⁵ Der innere Zusammenhang und eine gewisse kompositorische Geschlossenheit entstehen durch ein verdichtetes inneres Verweisnetz der narrativen und rhetorischen Elemente und Motive.⁶

Im *Grünen Heinrich* stellen, wie Rohe in seiner Analyse der ersten Fassung zeigt, »[s]owohl die Konversationsrunde bei Frau Margret als auch das Handwerkerkünstlertum Vater Lees« zunächst noch »anachronistische Entwürfe einer Integration der Naturwissenschaft in die Gesellschaft dar«.⁷

³ Ebd., S. 172.

⁴ Philip Ajouri: Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller, Berlin/New York 2007, S. 335.

⁵ Vgl. ebd., S. 331.

⁶ Vgl. ebd., S. 276.

⁷ Wolfgang Rohe: Roman aus Diskursen. Gottfried Keller »Der grüne Heinrich« (Erste Fassung; 1854/55), München 1993, S. 151.

Doch dann führt Heinrichs Besuch der »Vorträge über Anthropologie«,⁸ für welche die *Anthropologischen Vorträge* von Jakob Henle⁹ (gehalten 1849) sowie Moleschotts *Lehre der Nahrungsmittel* (1850) und *Kreislauf des Lebens* (1852) die primären Referenzen bilden, zu einer differenzierten Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Wissenschaft. Heinrichs Vorhaben, seine neue »Kunst der Gestalt« mit physiologischem Wissen zu fundieren, lässt sich nicht in die Praxis umsetzen. In philosophischer Hinsicht integriert Heinrich einerseits das neue Wissen als Bestätigung der Perfektion von Gottes Schöpfung, andererseits stößt er sich an den Angriffen auf die Lehre vom freien Willen¹⁰ und münzt den materialistischen Determinismus in Vorsätze zur guten Lebensführung um. Während der Protagonist auf diese Weise an der Selbstbestimmung des Subjekts festhält, werden die neuen wissenschaftlichen und philosophischen Erkenntnisse neben anderen Diskursen und Praktiken von der Handlung und von der beobachtenden und kommentierenden Erzählstimme in ihrer Heterogenität referiert und performiert. So können Vegetationsvergleiche und Ernährungsverhalten, welche die Diskrepanz zwischen bewusster Absicht und triebhaftem Handeln zum Ausdruck bringen, mehr oder weniger direkt mit den genannten materialistischen Theorien der Ernährung und des Stoffwechsels in Zusammenhang gebracht werden.¹¹ Starke Wertungen durch den Erzähler oder durch Figuren finden sich allenfalls in Karikaturen oder der Ablehnung von Extremen der Wissenschaftsgläubigkeit, auch Normalisierungen im Sinn einer Reduktion auf rein Technisches oder auf Religion, Theologie oder Philosophie werden mittels selbstentlarvender Vorführung unterlaufen.

Der Grüne Heinrich lässt also einerseits seinen Protagonisten beim Versuch, naturwissenschaftliches Wissen künstlerisch umzusetzen, scheitern, bringt dieses aber andererseits thematisch, motivisch und narrativ zur Darstellung, ohne ein neues »sinnorientierendes Ganzes« im Zeichen der Kunst zu entwerfen.¹² Adornos These der *Ästhetischen Theorie* aufnehmend, wonach Wissenschaft und Kunst fundamental verschieden seien, die moderne Kunst jedoch, wenn sie gesellschaftliche Wahrheit beanspruche, sich jedem Gehalt öffnen müsse, resümiert Rohe, dass die »Gestaltungsleistung des ›Grünen

⁸ Gottfried Keller: *Der Grüne Heinrich* [zweite Fassung] (1879–1880/1889), in: Ders.: *Sämtliche Werke, Historisch-Kritische Ausgabe* (HKKA), hg. von Walter Morgenthaler, Basel/Frankfurt a.M./Zürich 1997ff., Bd. 1–3 (2006), hg. von Karl Grob u.a., Bd. 3, S. 9ff.

⁹ Vgl. Jakob Henle: *Anthropologische Vorträge*, Erstes Heft, Braunschweig 1876.

¹⁰ Vgl. Keller: *Der Grüne Heinrich* [zweite Fassung], HKKA 3 (wie Anm. 8), S. 19ff.

¹¹ Vgl. Rohe: *Roman aus Diskursen* (wie Anm. 7), S. 162–167.

¹² Ebd., S. 160.

Heinrich« darin bestehe, »sich weder ins »sakrosankte« Refugium des »ästhetischen Prinzips« zurückgezogen, noch sich ins Adaptieren wissenschaftlicher Standards gerettet zu haben«, sondern die Heterogenität diskursiv wie strukturell zu verarbeiten.¹³ Dass der Roman dabei nicht seine Form verliert, liegt daran, dass in der ersten Fassung die Handlung noch von der biographischen Teleologie getragen wird und die Natur trotz der diskursperspektivischen Heterogenität als zentrale Referenz fungiert. Ajouris vergleichende Analyse hat gezeigt, dass die verstärkte Tendenz zur Auflösung der Erzählteleologie in der zweiten Fassung mit einer Verdichtung der Verweisstruktur von Motiven und Binnennarrativen einhergeht. Die Natur erscheint im Zeichen Darwins nicht mehr als fixe Referenz aller Diskurse, sondern als eine der Zeit unterworfenen, sich verändernde Instanz, die ebenso Leben vernichtend wie Leben hervorbringend agiert.

Mithin scheint sich in der zweiten Fassung eine neue Referenz herauszubilden, die sich von der Naturreferenz unterscheidet und sich ihr bis zu einem gewissen Grad entgegensetzt. Diese Referenz bzw. dieser Referenzbereich ist das Leben. Neben dem Naturbegriff ist der Lebensbegriff in Kellers Poetologie seit seiner »Konversion« zum Materialismus und Atheismus 1849 mit diesem einschlägigen Akzent präsent:

Er [Feuerbach] hat nichts als die Natur und wieder die Natur, er ergreift sie mit allen seinen Fibern in ihrer ganzen Tiefe und läßt sich weder durch Gott noch Teufel aus ihr herausreißen. Für mich ist die Hauptfrage die: Wird die Welt, wird das Leben prosaischer und gemeiner nach Feuerbach? Bis jetzt muß ich des bestimmtesten antworten: Nein! im Gegenteil, es wird alles klarer, strenger, aber auch glühender und sinnlicher.¹⁴

Obwohl philosophisch-ästhetisch kontextualisiert, erscheint das »Leben« kaum verbegrifflicht oder wissenschaftlich konturiert, sondern meint allgemein und in Überschneidung mit dem Naturbegriff die Sphäre der biologisch-organischen Natur, der Vitalität oder dann das zeitlich begrenzte sinnliche und geistige Dasein des Menschen. Die philosophisch und ästhetisch dominante Referenz scheint die Natur auch noch dort zu bilden, wo sie eigentlich das Leben im engeren biologischen Sinn und die menschliche Existenz im Ganzen bezeichnet:

¹³ Ebd., S. 171.

¹⁴ Gottfried Keller: Brief an Wilhelm Baumgartner, Heidelberg, 28. Januar 1849, in: Ders.: Gesammelte Briefe, vier Bände, hg. von Carl Helbling, Bern 1950, Bd. 1, S. 275.

Nur für die Kunst und Poesie ist von nun an kein Heil mehr ohne vollkommene geistige Freiheit und ganzes glühendes Erfassen der Natur ohne alle Neben und Hintergedanken, und ich bin fest überzeugt, daß kein Künstler mehr eine Zukunft hat, der nicht ganz und ausschließlich sterblicher Mensch sein will. Daher ist mir auch meine neuere Entwicklung und Feuerbach für meine dramatischen Pläne und Hoffnungen weit wichtiger geworden, als für alle übrigen Beziehungen, weil ich deutlich fühle, daß ich die Menschennatur nun tiefer zu durchdringen und zu erfassen befähigt bin. Jedes dramatische Gedicht wird um so reiner und konsequenter sein, als nun der letzte *Deus ex machina* verbannt ist und das abgebrauchte Tragische wird durch den wirklichen und vollendeten *Tód* einen neuen Lebenskeim gewinnen.¹⁵

Trotz der Dominanz des Naturbegriffs lässt sich indes bereits hier eine Differenz zwischen ›Natur‹ und ›Leben‹ erkennen, die jedoch vorerst weder begrifflich noch poetisch produktiv wird. Kellers immanenter Naturbegriff orientiert sich zum einen an der aristotelischen Poetik der Nachahmung, die zunächst im Zeichen der Goethe'schen und Kant'schen Organologie differenziert worden ist und nun auch von der Stoffwechseltheorie eine materialistische Erweiterung und Vertiefung erfahren hat. Diese Entwicklung hat den vitalistisch-idealistischen Lebensbegriff, der um 1800 noch Hochkonjunktur hatte und weit in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hineinwirkte, verdrängt.¹⁶

Zwischen diesen diskursiven Bedingungen, die für die erste Fassung des *Grünen Heinrich* maßgebend sind, und denjenigen zur Zeit der zweiten Fassung liegen wiederum dreißig Jahre, in welche die Differenzierung des Materialismus und die Darwin'sche Formulierung der Selektionstheorie als Erklärung für die Entwicklung der Arten fällt. Die Materialismusdebatte erweitert die Stoffwechseltheorie um die Frage nach den Entstehungs- und

¹⁵ Keller: Brief an Wilhelm Baumgartner, Berlin, 27. März 1851, Bd. 1 (wie Anm. 14), S. 291.

¹⁶ Einen ästhetischen Ansatz zum Lebensbegriff bei Keller verfolgt Rebecca Lötscher in ihrer Masterarbeit *Das Schöne leben. Zum Lebensgefühl als Grundlage der Ästhetik – mit Kant, Cassirer und Kellers »Grünem Heinrich«* (Basel 2011): Sie erarbeitet die Kant'sche Ästhetik entlang der Subjekt/Objekt-Beziehung, der Unterscheidung von Angenehmem/Schönem, Zweck/Zweckmäßigkeit, bestimmendem/reflektierendem Urteil, Naturschönem/Kunstschönem und des ›organischen‹ Zusammenhangs dieser Kategorien in zum Teil dichtem Dialog mit der Erzählung von der existenziellen und künstlerischen Entwicklung Heinrich Lees. Dabei geht es nicht um eine einseitige Anwendung und Überprüfung, denn sie zeigt auf, wie der Roman diese Entwicklung auf der Figuren- und der Erzählebene reflektiert. Mit der Entwicklung der Figur gelangt die Arbeit zum freien Spiel der Erkenntniskräfte, das sich im Verhältnis von ästhetischer Idee und Vernunftidee fortsetzt, einer Sphäre, in welche die Figur nur bedingt hineinreicht, während der Erzähler sich hier auf der philosophischen Höhe der Kant'schen Ästhetik bewegt.

Entwicklungsbedingungen von Leben und den Möglichkeitsbedingungen von dessen Erkenntnis. Mit Darwin verschiebt sich der Fokus zwar auf die kontingente Interaktion der Lebewesen, denen die ›Natur‹ auch feindlich erscheinen kann. Während dies, wie bereits erwähnt, zur weiteren Entteleologisierung beiträgt, bleibt die ästhetische Referenz der Natur als dynamische Gesetzmäßigkeit erhalten. Es sei dahingestellt, wie stark Keller bei der ›Revision‹ des *Grünen Heinrich* darum bemüht war, diese Natur zugunsten eines Referenzfeldes des Lebens auszutreiben; jedenfalls ließen sich die diskursiven Veränderungen kaum darstellend oder reflektierend einbauen, zumal die durchgehende Autodiegese hier einschränkend wirkte.

Diese Diskursgeschichte erzählend einzuholen und eine neue reflektierte Ästhetik oder Poetik zu realisieren, welche die Natur nun entschieden in die Perspektive des (menschlichen) Lebens stellt, unternimmt die Rahmengeschichte des *Sinngedichts*. Der letzte Novellenzyklus Kellers ist neben dem *Grünen Heinrich* das einzige Werk, in dem die Wissenschaft derart in den Vordergrund rückt, hier sogar im Protagonisten Reinhart personifiziert.

1.2. Forschung zum *Sinngedicht*

In der Forschung hat vor allem die prominente Thematisierung des Darwinismus die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, meistens verbunden mit der These von einem Antagonismus zwischen den ›zwei Kulturen‹ Wissenschaft und Literatur, der vor allem in der Rahmengeschichte thematisch entfaltet, aber auch in den einzelnen Novellen verschoben oder übertragen durchgespielt wird.¹⁷ Mit Fokus auf die Rahmengeschichte hat maßgeblich Gerhard Kaiser dargelegt, wie die beiden Kulturen und ihre typischen Prak-

¹⁷ Vgl. Kaiser: Gottfried Keller (wie Anm. 2), S. 503–514 u. 555; Ders.: Experimentieren oder Erzählen? Zwei Kulturen in Gottfried Kellers *Sinngedicht*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 45 (2001), S. 278–301. Zuvor hat Wolfgang Preisendanz (Gottfried Kellers *Sinngedicht*, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 82 [1963], S. 129–151) den Auszug des Naturwissenschaftlers aus dem Labor ins Feld der Liebe als Absage an zeitgenössische Ansprüche interpretiert, die Literatur habe sich an der Naturwissenschaft zu orientieren. Dagegen haben Kaiser (Das gedichtete Leben [wie Anm. 2], S. 562–576) und Rohe (Roman aus Diskursen [wie Anm. 7], S. 142–145) argumentiert, dass die Referenzen auf die Naturwissenschaften eine Eigenständigkeit behaupten und eine implizite Eigendynamik entfalten. Julius Rothenberg (Geheimnisvoll schöne Welt. Zu Gottfried Kellers »Sinngedicht« als antidarwinistischer Streitschrift, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 95 [1976], S. 255–290) hat die zahlreichen und virtuoson Ausformungen des Kampf-ums-Dasein-Musters ausführlich untersucht, allerdings unter der einschränkenden Prämisse einer durchweg antidarwinistischen Haltung Kellers.

tiken, Experimentieren und Erzählen, in einem weiten und dichten Beziehungsgeflecht von weiteren Antagonismen – insbesondere demjenigen der Geschlechter, aber auch fremd und eigen, arm und reich – miteinander verknüpft werden, ohne jedoch miteinander zu verschmelzen. Ausgehend von einer kursorischen Kommentierung der naturwissenschaftlichen Referenzen der Eingangsszenenerie in Reinharts Studierzimmer, die Kaiser vornehmlich in der ›kalten‹ Newton'schen Physik ansiedelt, analysiert er dann die Implikationen des »Liebeskriegs«, den der Naturforscher Reinhart und die Gärtnerin und Leserin Lucie erzählend ausfechten. Das von Lucie verkörperte »lebendige Leben« scheint über die Wissenschaft zu siegen,¹⁸ während der gesichts- und geschichtslose Reinhart anscheinend nur den neusten biologischen Lehrsatz vom Fressen und Gefressenwerden beizusteuern weiß. Die im Erzählen gewonnene Erkenntnis, die Reinhart seine Existenz in eine Epoche *ante lucem* und *post lucem* (bezogen auf den lateinischen Wortstamm von Lucies Namen) einteilen lässt, ist eine literarische Erkenntnis, die gerade das Vorher und Nachher zu verbinden und auf eine Zukunft auszurichten vermag. Diese Erkenntnis verhält sich strukturell analog, aber diskursiv antithetisch zur biologischen Erkenntnis der Selektion, die das Wissen in ein ungültiges Vorher und ein gültiges Nachher teilt.¹⁹ Die beiden Erfahrungswelten des biologischen Wissens und des existenziellen Lebens werden Kaiser zufolge nicht in einer »umfassenden Integrationsinstanz« aufgehoben, sondern im Modus der »Umschlägigkeit« zugleich verbunden und getrennt. Der Modus entspreche Feuerbachs Erkenntnis, dass das »Wirkliche [...] im Denken nicht in ganzen Zahlen, sondern nur in Brüchen darstellbar« sei.²⁰ Im Vergleich mit dem zeitgenössischen Naturalismus würden Kellers Kenntnisse der aktuellen Naturwissenschaft »leicht altmodisch« erscheinen. Anstatt, wie in Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809), die tödliche Konsequenz der buchstäblichen Übersetzung von Wissenschaft in die Lebenspraxis vorzuführen oder, wie Zolas *Les Rougon-Macquart* (1871–1893), die tödliche Konsequenz des Lebens selbst quasiexperimentell aufzuzeigen, werde das Experimentieren im und als Erzählen in einem »Zwischenreich« erprobt, gerade um die tödliche Konsequenz im Leben auszusetzen oder aufzuschieben.²¹ Das von Lucie und Reinhart gemeinsam bestandene »Rettungsaben-

¹⁸ Kaiser: Experimentieren oder Erzählen? (wie Anm. 17), S. 291.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 297.

²⁰ Ludwig Feuerbach: Grundsätze der Philosophie der Zukunft, in: Ders.: Gesammelte Werke, hg. von Werner Schuffenhauer, Berlin 1967ff., Bd. 9, S. 330.; vgl. Kaiser: Experimentieren oder Erzählen? (wie Anm. 17), S. 297.

²¹ Ebd., S. 298–301.

teuer« der Schlange vor dem Krebs setzt sowohl den darwinistischen Kampf ums Dasein als auch das Erzählen zugunsten des gelebten Lebens (d.h. als biologisches Phänomen und kulturelle Praxis) voraus.²²

1.3. Zusammenfassung und Thesen

Überblickt man die Forschung zum Motiv, Begriff und Diskurs der Natur und Naturwissenschaften in Kellers einschlägigen Werken, so scheint sie eine Verschiebung oder Verlagerung vom Natur zum Lebensbegriff nachzuzeichnen, die noch nicht explizit herausgearbeitet worden ist. Die Konturen des Lebensbegriffs hat bislang Kaiser am deutlichsten hervortreten lassen, dabei aber die historischen und zeitgenössischen diskursiven Referenzen zu wenig befragt und zum Teil mit literarischen und philosophischen Topoi verstellt. Dadurch ist ihm, wie auch den anderen Forschungen zum *Sinngedicht*, entgangen, dass die Rahmenerzählung eine Diskursgeschichte der Wissenschaften von der Natur zum Leben darstellt. Dies geschieht zu einem guten Teil mittels Konstellationen im Raum, d.h. mittels der Ausstattung und Bestückung des Laboratoriums, aber auch in den Reinhart zugeordneten Überlegungen zum Zusammenhang der Dinge und schließlich durch Reinharts Handeln. Im Modus der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und der Zeitraffung wird eine Geschichte der Wissenschaft von der Alchemie über die Newton'sche Physik, Goethes organologische Biologie, den idealistischen Vitalismus, den Materialismus Feuerbachs und Moleschotts bis zum Darwinismus thematisch oder performativ erzählt oder miterzählt. Es lässt sich zeigen, dass Kellers Lebenswissen nicht nur von anderen diskursiven Bereichen her abgeleitet und erschlossen werden kann, d.h. vom religiösen, physikalischen oder materialistischen Naturbegriff, vom gelebten Leben der Figuren oder von der poetisch-narrativen Komposition, sondern auch unmittelbare Bezeichnungen und Darstellungen erfährt. Dabei bleibt der Materialismus mit seiner philosophischen Maxime der Einheit von Kraft und Stoff (Ludwig Büchner, 1855) und der Chemie des Stoffwechsels die maßgebliche Referenz, zu welcher der Darwinismus mit seiner struktural-temporalen Dynamik gewissermaßen das Pendant liefert. In diesem Feld des modernen Wissens initiiert die Rahmengeschichte des *Sinngedichts* das Experiment, das mit seinen beiden Polen der Physik und der Dichtung den weiteren historischen und diskursiven Horizont markiert.

²² Gottfried Keller: Das Sinngedicht (1879–1881), HKKA, Bd. 7 (1998), hg. von Walter Morgenthaler u.a., S. 3–329, S. 324f.

II. Topische Bestückung, narrative Entwicklung und diskursive Vernetzung der Rahmenerzählung des *Sinngedichts*

Bei der Analyse und Interpretation der Rahmenerzählung, die sich eigentlich über die ersten fünf kurzen Kapitel, die Zwischenstücke zwischen den Novellen und das letzte Kapitel erstreckt, werde ich mich auf das erste Kapitel sowie auf eine Szene des letzten Kapitels beschränken, wobei hier zunächst das erste Kapitel und im letzten Abschnitt (6) dann die Szene betrachtet wird.

»Vor etwa fünfundzwanzig Jahren«, so beginnt der Erzähler die Rahmenerzählung mit einer umständlichen zeitlichen Situierung,

als die Naturwissenschaften eben wieder auf einem höchsten Gipfel standen, obgleich das Gesetz der natürlichen Zuchtwahl noch nicht bekannt war, öffnete Herr Reinhart eines Tages seine Fensterläden und ließ den Morgenglanz, der hinter den Bergen hervorkam, in sein Arbeitsgemach, und mit dem Frühgolde wehte eine frische Sommermorgenluft daher und bewegte kräftig die schweren Vorhänge und die schattigen Haare des Mannes.²³

Der Erzähler legt den (vorgreifenden) Anachronismus zwischen erzählter Zeit und Zeitpunkt des Erzählens bloß und verweist damit zugleich auch auf jene weniger auffälligen Anachronismen, die in einem erweiterten Sinn als Verbindungen, Überlagerungen, Vermischungen von Motiven, Narrativen und Modellen aus verschiedenen Zeiten bestehen. Sie sind als potenzielle Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen auch dann wirksam, wenn sie in der Unterscheidung von »früher und heute« die Handlung situieren und die erzählte Zeit strukturieren. Das gehört natürlich zu den verbürgten Mitteln der Poetik, erzeugt hier aber durch die Dichte der Elemente einen Effekt der Künstlichkeit, die den Rahmentext selbst als experimentelles Arrangement markiert, das gegen Ende des ersten Kapitels in das Handlungsexperiment im Zeichen des Sinnspruchs von Logau überführt wird.

In der »Studierstube« verdichtet der Erzähler Epochen der Naturwissenschaft, indem er das zeitgenössische Labor des Physikers, Geologen, Chemikers und Biologen von der Alchemisten-Gruft des vormodernen »Doctor Faust[us]« abhebt, diese aber zugleich als Vorgeschichte miteinbezieht:

Statt der malerischen Esse, der ungeheuerlichen Kolben und Kessel, gab es da nur feine Spirituslampen und leichte Glasröhren, Porzellanschalen und Fläschchen mit geschliffenem Verschlusse, angefüllt mit Trockenem und Flüssigem aller Art, mit

²³ Ebd., S. 9.

Säuren, Salzen und Krystallen. Die Tische waren bedeckt mit geognostischen Karten, Mineralien und hölzernen Feldspathmodellen; Schichten gelehrter Jahrbücher in allen Sprachen belasteten Stühle und Divans, und auf den Spiegeltischen glänzten physikalische Instrumente in blankem Messing. Kein ausgestopftes Monstrum hing an räucherigem Gewölbe, sondern bescheiden hockte ein lebendiger Frosch in einem Glase und harnte seines Stündleins, und selbst das übliche Menschengerippe in der dunkeln Ecke fehlte, wogegen eine Reihe von Menschen- und Tierschädeln so weiß und appetitlich aussah, daß sie eher den Nippsachen eines Stutzers glichen, als dem unheimlichen Hokusfokus eines alten Laboranten. Statt bestaubter Herbarien sah man einige feine Bogen mit Zeichnungen von Pflanzengeweiben, statt schweinslederner Folianten englische Prachtwerke in gepreßter Leinwand.²⁴

Im Modus der Kontrastierung tritt einerseits die Differenz zwischen vormoderne und aufgeklärter Wissenschaft in den Vordergrund. Andererseits entsteht mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen eine Atmosphäre, in der die Gegenwart selbst als historisch bedingt und kontingent erscheint, was auch die ironischen Einsprengsel des Erzählers bestätigen. In die verdichtete Zeit zu integrieren sind mithin auch die eingangs ironisch erwähnten »höchsten Gipfel« der Naturwissenschaft sowie, als expliziter Anachronismus, die »natürliche[] Zuchtwahl«. Auf welche Wissenschaften und besonderen Entdeckungen oder Erkenntnisse sich diese »Gipfel« beziehen, führt die darauf folgende Schilderung der Person und Tätigkeit Reinharts nicht mit weiteren oder genaueren Namen und Daten aus. Auch hier steht die narrative Erzeugung einer Atmosphäre von naturwissenschaftlicher Tätigkeit mittels Verdichtung von Versatzstücken und Strömungen verschiedenen Datums im Vordergrund. Dennoch und gerade deshalb laden die mit relativierenden Wendungen versehenen Indizien zur Rekonstruktion von Zusammenhängen und deren Deutung ein.

Dass der Held einer positiven und exakten Naturwissenschaft verpflichtet ist, unterstreicht der Befund, dass die Bücher und Hefte nur »Zahlensäulen und Logarithmen« enthalten und »[k]ein einziges Buch« von moralischen, sentimentalen oder ästhetischen Dingen handelt. Reinhart experimentiert mit einem »sinnreiche[n] Apparat, allwo ein Sonnenstrahl eingefangen und durch einen Krystallkörper geleitet wurde, um sein Verhalten in demselben zu zeigen und womöglich das innerste Geheimnis solcher durchsichtigen Bauwerke zu beleuchten«. Nachdem er auch an diesem Morgen die »schöne Welt mit allem, was draußen lebte und webte«, wieder ausgeschlossen und das Zimmer bis auf ein »kleines Löchlein« verdunkelt hat, schickt sich Reinhart an, den einfallenden »Strahl sorgfältig auf die Tortur zu spannen«

²⁴ Ebd., S. 9f.

und mit Blick durch eine »Röhre, den Rechenstift in der Hand«, »Zahlen auf Zahlen« zu schreiben wie »viele Tage« davor.²⁵

Die Folie der Newton'schen Lichtphysik und die kritischen bis krass polemischen Auseinandersetzungen Goethes mit dieser »Folter des Lichts« in seiner *Farbenlehre* (1810) ist unverkennbar und als solche auch quellenmäßig identifiziert und ansatzweise kommentiert.²⁶ Goethe zufolge verkennt der physikalische Zugang zum Licht, der es als zusammengesetztes Phänomen erweisen möchte, dessen wahres Wesen: Das Licht ist ein unteilbares und, wie die personifizierenden Tropen nahelegen, lebendiges Wesen mit dem Vermögen, die Farbenwelt erscheinen zu lassen.²⁷ Reinharts Experiment stellt offenbar das Newton'sche *experimentum crucis* nach, doch die Intention scheint eine spezifischere als das bloße Aufzeigen der Spektralfarben zu sein. Der Erzähler nimmt (ironische) Distanz, beschreibt in groben Zügen den Apparat und das Verhalten des Experimentators und stellt die Vermutung an (»womöglich«), dass es um das Geheimnis des Kristallkörpers gehen könnte. – Bestimmteres gibt der Text direkt nicht her, vielmehr stellt der Erzähler eine gewisse Nonchalance zur Schau. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Optik lässt sich zumindest spekulieren, dass die notierten Zahlen mit der Berechnung von Brechungsindizes der Spektralfarben zu tun haben. So könnten z.B. die Dispersionseigenschaften von lichtdurchlässigen Körpern im Hinblick auf die Spektralfarben und deren Eigenschaften und Wirkungen untersucht werden. Einiges davon lässt sich dann im Zusammenhang des Textes quellenmäßig erschließen, wie weiter unten zu zeigen sein wird (5). Zunächst scheinen die relative Zwecklosigkeit des Experiments und die Schädlichkeit des Experimentierens für die Physis des Experimentators im Vordergrund zu stehen.

Denn prompt verspürt Reinhart einen »leise stechenden Schmerz« zuerst im einen, dann im anderen Auge und erkennt dies als Folge seines »anhaltende[n] Treibens« im schroffen Wechsel von Hell und Dunkel. Besorgt darüber, dass diese ödipale Beeinträchtigung »alle[n] sinnliche[n] Forschungen« ein Ende bereiten könnte, sieht er sich »auf ein beschauliches Nachdenken« über sein bisheriges Leben zurückgeführt. An diesem Punkt ist die topische Konstellation bereits etabliert: Das physikalische Experiment mit dem Licht, das mit dem Leben scheinbar nichts zu schaffen hat, wendet sich gegen das existenzielle Leben, das sich beim Experimentieren von dem »natürlichen«

²⁵ Ebd., S. 10.

²⁶ Vgl. Rohe: Roman aus Diskursen (wie Anm. 7), S. 143f.

²⁷ Vgl. Albrecht Schöne: Goethes Farbentheologie, München 1987.

Licht abschottet. Die darin angelegte Spannung wird auch die Handlung in Gang setzen: Der Held bricht aus der verdunkelten Studierstube aus, um Licht und Leben in ihrer Konjunktion wiederzufinden bzw. neu zu entdecken und zu ergründen. Diese Konjunktion wird von Lucie personifiziert – von ihrem Oheim und am Ende auch von Reinhart »Lux« gerufen –, während der Name Reinhart als Zusammensetzung aus den beiden Hauptteigenschaften des Kristalls gedeutet werden kann. Die Verbindung von Licht und Leben, alliterativ verstärkt und auch als Quasisynonymia lesbar, ist im Gemeinverständnis evident bis zur Banalität. Doch sie figuriert nie als buchstäbliche Formel, sondern erscheint unmittelbar im Spannungsfeld inhärenter, angrenzender oder analoger Polaritäten wie hell und dunkel, Leben und Tod, Schein und Sein, biologischer und sozialer Geschlechtlichkeit, Kultur und Natur oder Zufall und Lenkung, welche die Rahmenerzählung und die Novellen entfalten.²⁸

Diesseits und jenseits der asymmetrischen Bedingungsverhältnisse, dass es Licht ohne Leben, aber kein Leben ohne Licht geben kann, befinden sich Licht und Leben also schon zu Beginn in einem Spannungsverhältnis zwischen der anorganischen Wissenschaft der Physik und der physiologisch-existenziellen Lebenspraxis. Das Verhältnis von physischer und moralischer Welt ist denn auch Gegenstand von Reinharts Nachsinnen:

Nachdem er in munterer Bewegung den größten Teil seiner Jugend zugebracht und dabei mit Aufmerksamkeit unter den Menschen genug gesehen hatte, um von der Gesetzmäßigkeit und dem Zusammenhange der moralischen Welt überzeugt zu werden, und wie überall nicht ein Wort fällt, welches nicht Ursache und Wirkung zugleich wäre, wenn auch so gering wie das Säuseln des Grashalms auf einer Wiese, war die Erkundung des Stofflichen und Sinnlichen ihm sein All' und Eines geworden.²⁹

In dieser materialistischen Überzeugung hat sich Reinhart von der Menschenwelt und ihren Affekten und Eigenarten abkehren können. Er lacht nur noch über die »Komödien« der »chemischen Stoffe[]« und ärgert sich

²⁸ Vgl. Ursula Amrein: Augenkur und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers »Sinngedicht«, Bern u.a. 1994; Gerhard Neumann: Der Körper des Menschen und die belebte Statue. Zu einer Grundformel in Gottfried Kellers Sinngedicht, in: Mathias Meyer/Gerhard Neumann (Hg.): Pygmalion. Die Belebung des Mythos in der abendländischen Literatur, Freiburg i.Br. 1997, S. 555–591; Hans Dietrich Irmscher: Physik und Liebe. Ein Versuch über Gottfried Kellers »Sinngedicht«, in: Peter Ensberg/Jürgen Kost (Hg.): Klassik-Rezeption. Auseinandersetzung mit einer Tradition, Würzburg 2003.

²⁹ Keller: Das Sinngedicht (wie Anm. 22), S. 11.

über Rechenfehler und zerbrochene Gläser. Die Strukturen und Prinzipien lässt ihn der Erzähler weiterhin theatral imaginieren:

[...] jetzt fühlte er sich nur klug und froh, wenn er bei seiner Arbeit das große Schauspiel mit genoß, welches den unendlichen Reichtum der Erscheinungen unaufhaltsam auf eine einfachste Einheit zurückzuführen scheint, wo es heißt, im Anfang war die Kraft, oder so was.³⁰

In wenigen Zügen führt der Text Reinharts naturwissenschaftliches Weltbild auf die Frage nach dem ersten Prinzip zurück und verknüpft sie mit der religiösen, philosophischen und literarischen Tradition, die zuletzt noch der bereits präsente (Goethe'sche) Faust mit dem Anspruch des Universalgelehrten zu beantworten suchte. Zugleich wird mit den chemischen Stoffen angedeutet, dass in Reinharts Laboratorium, wie man bereits aufgrund der Schilderung der Accessoires im Studierzimmer annehmen konnte, durchaus andere naturwissenschaftliche Disziplinen als die Physik praktiziert werden, auch wenn die Physik die Leitwissenschaft darzustellen und damit mechanistische Erklärungsmodelle vorzuherrschen scheinen. Darauf deuten jedenfalls die lässige Behandlung der Frage nach dem Prinzip und die weiteren Ausführungen zur Art des Zusammenhangs der physischen und der moralischen Welt hin, welche die theatrale Bildlichkeit im Marionettenmodus fortsetzt:

Die moralischen Dinge, pflegte er zu sagen, flattern ohnehin gegenwärtig wie ein entfärbter und heruntergekommener Schmetterling in der Luft; aber der Faden, an dem sie flattern, ist gut angebunden und sie werden uns nicht entweichen, wenn sie auch immerfort die größte Lust bezeigen, sich unsichtbar zu machen.³¹

Die Schmetterling-Wendung soll wohl meinen, dass die Erforschung der seelisch-geistigen Welt zeitgenössisch ohnehin nicht hoch im Kurs steht. Gleichzeitig aber scheint Reinharts Wissenschaft den Anspruch zu erheben, diese Phänomene dereinst erklären zu können, da sie an die physische Welt gebunden und also selbst physischer Natur sind. Der Aufschub verweist zurück auf den Kraftbegriff, der somit als terminierter Platzhalter die Leerstelle des Prinzips besetzt. An diesem Punkt werden die bildhaften Gedanken über den inneren Zusammenhang der Dinge abgelöst bzw. überlagert von gestalthaften Bildern der äußeren Welt:

³⁰ Ebd., S. 11f.

³¹ Ebd., S. 12.

Jetzt aber war es ihm, wie gesagt, unbehaglich zu Mut geworden; in der Besorgnis um seine Augen stellte er sich alle die guten Dinge vor, welche man mittelst derselben sehen könne, und unvermerkt mischte sich darunter die menschliche Gestalt, und zwar nicht in ihren zerlegbaren Bestandteilen, sondern als Ganzes, wie sie schön und lieblich anzusehen ist und wohl lautende Worte hören läßt.

Der »menschlichen Sitte« entwöhnt, weiß er nicht, wie er draußen auf dem »durchsichtige[n] Meer des Lebens« es anstellen sollte, sich der »lieblichen Dinge« zu nähern. Sich impulshaft aus der Bedrückung befreiend, reißt er die Fensterläden auf, eilt in eine »Bodenkammer« hinauf, wo er »in Schränken eine verwahrloste Menge Bücher« findet, »die von halbvergessenen menschlichen Dingen« handeln, um Rat zu finden, was er nun beginnen sollte. Er zieht einen Band heraus und erwischt einen der »Lachmann'schen Lessingausgabe, und zwar de[n], in welchem die Sinngedichte des Friedrich von Logau stehen«. Und wie er das Buch aufschlägt, fällt ihm der Spruch in die Augen: »Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen? / Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen.« Er bedankt sich beim Autor, ruft: »Welch' ein köstliches Experiment!« und bricht zu Pferd auf.³²

Die Art und Weise, wie Reinhart vom physikalischen Experiment über die philosophisch-theoretischen Betrachtungen zu dem literarisch inspirierten Experiment kommt, nämlich über eine Serie teils motivierter, teils kontingenter Impulse, führt schon vor, inwiefern die figurenperspektivisch angeführten naturwissenschaftlich-philosophischen Ansätze und Modelle der Komplexität des gelebten Lebens nicht gerecht werden. Angemessen plump lässt der Text Reinhart die Verse von der Verwandlung der weißen Galathee in Rosen durch Küssen auch als plumpe Anwendungsregel verstehen, um ihn dann in den narrativen Entfaltungen des Sinnspruchs eines anderen zu belehren. Die Zufälligkeit, mit der Reinhart auf den Sinnspruch stößt, ruft im Motiv der Brautsuche die eingangs aufgerufene »natürliche Zuchtwahl«, den jüngsten »Gipfel« der Naturwissenschaft, wieder auf: Biologische und sexuelle »Wahl, Intention und Kontingenz, Wissenschaft und Lebenspraxis werden in ein Spannungsverhältnis gebracht, das die Novellen durchspielen. Die einleitende Rahmenerzählung kommt, eine zyklische Figur vollziehend, wieder in der (anachronistischen) Aktualität der Darwin'schen Evolutionstheorie an, die, wie die oben referierte Forschung zum *Grünen Heinrich* gezeigt hat, für die Narration maßgebend werden kann. Die dazwischen miterzählte Geschichte der Natur- und Lebenswissenschaften von Newton über die Goethezeit und den Materialismus ist damit nicht

³² Ebd., S. 12f.

überwunden oder neutralisiert, sondern bleibt im Raum des Laboratoriums kopräsent. Tatsächlich beziehen sich die verschiedenen Theorien und Modelle ja auch auf verschiedene Sachbereiche, so dass die Darwin'sche Entwicklungstheorie und die materialistische Stoffwechseltheorie einander nicht widersprechen oder historisch ablösen, sondern auch ergänzen und befruchten können. Zudem können den Theorien und Modellen, wie bereits angedeutet, konträre Annahmen über das Wesen der Natur und des Lebens zugrunde liegen.

Die Programmatik der Rahmenerzählung in Bezug auf die Natur- und Lebenswissenschaften besteht mithin nicht darin, die Theorien und Modelle im Sinn eines historischen Prozesses oder gar Progresses darzustellen und zu bewerten, sondern sie als stoffliches Referenzwissen von Natur und Leben in einer Kopräsenz zu verdichten, um es dann narrativ im gelebten Leben zu entfalten. Dabei geht es nicht darum, die lebenspraktische Tauglichkeit der Theorien und Modelle selbst zu verifizieren oder zu falsifizieren; vielmehr werden damit lebensfeindliche Verhaltens-, Handlungs-, Denk- und Fühlweisen kenntlich gemacht, deren ›Fehler‹ in einem Missverständnis oder Missbrauch des Natur- und Lebenswissens liegt. Dies gilt selbstverständlich nicht nur für das natur- und lebenswissenschaftliche Wissen, sondern ebenso für die kulturellen Modelle und Theorien, wie Gerhard Neumann dies für den von allen Novellen mehr oder weniger stark aktivierten Pygmalionismus überzeugend dargelegt hat.³³ Ebenso ist es natürlich möglich, bestimmte wissenschaftliche Theoreme oder Modelle als schon breiter und tiefer in die allgemeine Kultur eingegangene Muster wahrzunehmen, wie das Jürgen Rothenberg ausgehend vom Kampf-ums-Dasein-Muster angenommen hat.³⁴

Wenn die Rahmenerzählung mit Reinharts Lichtexperiment bereits ein Exempel von lebensfeindlichem Wissenschaftsverständnis statuiert, so bedeutet dies also nicht, dass die dabei artikulierten spezifischen Theoreme und Modelle sowie die philosophischen Begründungsfragen zugunsten eines allgemeinen Kulturwissens an Relevanz verlieren. Sie können, wie die traditionellen Narrative, mit denen sie verknüpft werden, aus der histori-

³³ Vgl. Neumann: Der Körper des Menschen und die belebte Statue (wie Anm. 28), insbes. S. 557–573.

³⁴ Vgl. Rothenberg: Geheimnisvoll schöne Welt (wie Anm. 17), insbes. S. 257–259 u. 274–276.

schen Tiefendimension aktualisiert werden, wie das die zyklische Struktur der Rahmenerzählung und des Novellenkranzes vorführt.³⁵

Im Folgenden sollen zunächst einige wichtige Züge der in der Rahmengeschichte verdichteten Vorgeschichte der Natur- und Lebenswissenschaften nachgezeichnet und dann in die für Keller unmittelbare Aktualität des Materialismus eingebettet werden, bevor mit Moleschotts *Licht und Leben* eine spezifischere Wissensreferenz analysiert und diskutiert wird. Dabei werden der Begriff der Kraft und die merkwürdige Geste, mit der er dargeboten wird, näher eingekreist.

III. Verdichtete Vorgeschichte der Lebenswissenschaften

Die von Reinhart aufgeworfene Frage nach dem »Anfang« behauptet, entgegen der Lässigkeit, mit der er sie behandelt, auch diskurshistorisch eine anhaltende Aktualität. Seit den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts, angefangen mit dem Materialismustreit, folgte im deutschsprachigen Denk- und Forschungsraum eine Kontroverse zwischen rationalistisch-materialistischen und vitalistisch-idealistischen Naturauffassungen auf die nächste. Ihre Anlässe waren heterogen, von Entdeckungen im Stoffwechsel über die Erklärung der Entstehung der Arten bis zur Erforschung der neurologischen Vernetzung des Gehirns. Sie gingen mit Verschiebungen und Umbenennungen ineinander über, so dass man auch von einer einzigen längeren Kontroverse in mehreren Etappen sprechen könnte. Einer der Höhepunkte dieser Debatten war die 1872 gehaltene Rede von Emil Du Bois-Reymond *Über die Grenzen des Naturerkennens*, deren Schlusspunkt er mit der berühmten Behauptung setzte: »Gegenüber dem Rätsel [...], was Materie und Kraft seien, und wie sie zu denken vermögen, muß er [der Naturforscher] ein für allemal zu dem viel schwerer abzugebenden Wahrspruch sich entschließen: *Ignorabimus*.«³⁶ Die Provokation gegenüber dem allgemeinen und insbesondere dem naturwissenschaftlichen Fortschrittsglauben, die den sogenannten Ignorabimus-

³⁵ Schon früh hat Keller dem teleologischen Fortschrittsdenken ein von den narrativen Stoffen her gedachtes zyklisches Modell entgegengesetzt; vgl. Keller: Brief an Hermann Hettner, Berlin, 26. Juni 1854, Bd. 1 (wie Anm. 14), S. 396–401.

³⁶ Emil du Bois-Reymond: Über die Grenzen des Naturerkennens. In der zweiten allgemeinen Sitzung der 45. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte zu Leipzig am 14. August 1872 gehaltener Vortrag, in: Ders.: Vorträge über Philosophie und Gesellschaft, eingeleitet und mit erklärenden Anmerkungen hg. von Siegfried Wollgast, Hamburg 1974, S. 54–77, hier S. 77.

Streit auslöste, bestand im Futur des Nichtwissens. Statt mit Materie und Kraft hätte Du Bois-Reymond das Rätsel auch mit anderen Begriffen formulieren können: Körper (oder Leib) und Seele, Materie und Geist, Stoff und Kraft. Die Kombination quer durch die konventionellen Dualismen indiziert die längerfristige Dimension des ›Wahrpruchs‹, vermeidet aber den Begriff des Lebens, der sich auch damals als Resultante der verwendeten Größen aufdrängte. Der zeitlich näher liegende Grund für diese Vermeidung liegt wohl darin, dass die erst ein gutes Jahrzehnt alte Verkündigung der Entstehung der Arten just als Lösung des Rätsels des Lebens hoch im Kurs stand, obwohl Darwin »nur« die Entwicklung der Lebensformen und -funktionen durch Selektion erklärte und keineswegs den Ursprung und das Wesen des Lebens, von der chemisch-physiologischen Erzeugung bis zum elementaren Selbstgefühl des Lebewesens, geschweige denn den Zusammenhang dieser Größen, also das, was Du Bois-Reymond mit Materie, Kraft und Denken meinte.

Ein tieferer Grund für die Vermeidung des Lebensbegriffs könnte die Nachwirkung der naturphilosophisch-romantischen Beanspruchung des ›Lebens‹ sein, das als vitalistisches Prinzip die Systemstelle Gottes besetzte.³⁷ Anatomie und Physiologie bauten nach 1800 auf die Konzeption des Organismus, die Immanuel Kant 1790 in der *Kritik der teleologischen Urteilkraft* in Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Forschungen formuliert hatte: Hier rückt und stützt Kant den Begriff des Zwecks bzw. der Endursachen erkenntniskritisch als regulatives Prinzip zurecht: »*Ein organisiertes Produkt der Natur ist das, in welchem alles Zweck und wechselseitig auch Mittel ist.*«³⁸ Die Kraft der Hervorbringung eines Organismus erklärt er für prinzipiell »unerforschlich[]«, nennt sie jedoch in Bezug auf ihren Zweck mit Johann Friedrich Blumenbach »Bildungstrieb«.³⁹ Den Lebensbegriff eskamotiert er explizit, obwohl er der »unerforschlichen Eigenschaft« der organisierten Materie nahe komme; denn dadurch würde man der Materie entweder ein immaterielles Prinzip, also eine Seele oder einen Geist, beigesellen oder dann die Materie insgesamt als belebt annehmen müssen.⁴⁰ Zwar kann »schlechter-

³⁷ Vgl. Friedrich Albert Lange: *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart* [1866], wohlfeile Ausgabe, besorgt und mit biographischen Vorwort versehen von Hermann Cohen, Iserlohn/Leipzig 1886, S. 453f., und Ajouri: Erzählen nach Darwin (wie Anm. 4), S. 64–143.

³⁸ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft* [1790], § 66, in: Ders.: *Werkausgabe*, zwölf Bände, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1977, Bd. 10, S. 324.

³⁹ Ebd., § 81, S. 381; vgl. Johann Friedrich Blumenbach: *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte*, Göttingen 1781.

⁴⁰ Kant: *Kritik der Urteilkraft* (wie Anm. 38), § 65, S. 321–323.

dings keine menschliche Vernunft [...] die Erzeugung auch eines Gräschens aus bloß mechanischen Ursachen zu verstehen hoffen«, es sei aber aufgrund der Beschaffenheit der Erkenntnis angezeigt, »alle Produkte und Ereignisse der Natur, selbst die zweckmäßigsten, so weit mechanisch zu erklären, als es immer in unserm Vermögen [...] steht«. ⁴¹

Der Begriff des Lebens hatte jedoch in der Naturwissenschaft und Philosophie zwischen 1750 und 1800 eine ganze Diskursrevolution mit bewegt. Für La Mettrie und Diderot, aber dann vor allem für den empirisch orientierten Pflanzenkundler und Physiologen Caspar Friedrich Wolff stand der Lebensbegriff im Zentrum ihrer Kritik an der dualistisch-mechanistisch begründeten Konzeption der von Albrecht von Haller vertretenen Präformation. Wolff, der mit allem Recht als erster Biologe im modernen Sinn gelten kann, vermochte Schritt für Schritt am Material aufzuzeigen, dass organische Körper, ob Pflanze oder Tier (oder Mensch), ihre Gestalt und Größe nicht aufgrund der immer schon fix vorgeformten Materie erhalten, die sie zum Wachsen lediglich auszuwickeln brauchen, sondern durch Formung und Vermehrung kleinerer und weniger gestalteter Grundelemente selbst herausbilden. Als »Prinzip« der »Generation«, wie er den Prozess im Sinn von Erzeugung und Entstehung nannte, nahm Wolff eine »wesentliche Kraft« an, ohne dass er deren Verbindung mit der Materie näher bestimmte. ⁴² Die Art der Erzeugung und des Wachstums sowie diese wesentliche Kraft seien die Eigentümlichkeiten, »weswegen wir ihnen«, diesen Körpern, »ein Leben zuschreiben«, und dies habe nichts mit den Gebilden der Präformation zu tun. ⁴³

Die in der *Theoria generationis* 1759, genau hundert Jahre vor Darwins *Entstehung der Arten*, aufgestellten Hypothesen einer *Lebenskraft* (unter dem Begriff der *vis essentialis*) und der epigenetischen Entwicklung haben es überhaupt erst erlaubt, das Leben als eine eigene dritte Größe, die Körper und Seele integriert, und eine von der Physik abgegrenzte Wissenschaft des Lebens und des Lebendigen zu etablieren. Zahlreiche Autoren (Medicus, Blumenbach, Brandis, Humboldt, Reil, Roose, Treviranus) mit mehr oder weniger aktueller und historischer Wirkung entwarfen von 1770 bis 1800 im deut-

⁴¹ Ebd., § 78, S. 370f.

⁴² Caspar Friedrich Wolff: *Theoria generationis* [1759] / Über die Entwicklung der Pflanzen und Thiere, I, II. und III. Theil, übers. und hg. von Paul Samassa, Leipzig 1896, Nachdruck mit einer Einleitung von Olaf Breidbach, Thun 21999, S. 4–10.

⁴³ Caspar Friedrich Wolff: *Theorie von der Generation* in zwei Abhandlungen erklärt und bewiesen von Caspar Friedrich Wolff, der Arzneygelahrtheit Doktor, Berlin 1764, Nachdruck: Hildesheim 1966, S. 160.

schen Sprachraum biologische Konzeptionen des Lebens zwischen einer Organismustheorie, deren Strukturen kausal-mechanisch gedacht waren, und einer Lebenskrafttheorie, die letztlich metaphysisch begründet war. Während Theodor Georg August Roose 1797 in *Grundzüge der Lehre von der Lebenskraft* diese ›Wissenschaft vom Leben‹ erstmals unter dem Begriff »einer Biologie«⁴⁴ formulierte, welche die Lebenskraft ins Zentrum stellte, löste Gottfried Reinhold Treviranus fünf Jahre später seine *Biologie oder Philosophie der lebenden Natur* bereits in verschiedene Teilsysteme auf, ein materialistisches, ein vitalistisches und ein organistisches System, eine Unterteilung, die auf die nachfolgende Ausdifferenzierung der naturwissenschaftlichen Disziplinen verweist.⁴⁵

Wenn das Leben sich seitdem als vielgestaltiger und zugleich totaler Begriff erhalten hat, dann zum einen deswegen, weil er parallel und in mehr oder weniger dichter Vernetzung mit Wissenschaft und Philosophie zunehmend zur Zentralreferenz des politischen, ökonomischen und sozialen Denkens und Handelns und dabei Gegenstand dessen geworden ist, was Michel Foucault und Giorgio Agamben unter dem Titel der Biopolitik dargelegt haben. Zum anderen hat sich das Verhältnis von Literatur und Leben gewandelt: Literatur – und Kunst allgemein – beansprucht nicht bloß, das Leben darzustellen, sondern das Leben zu *sein*, in einem substanziellen und energetischen Sinn. Goethes *Werther* ist die Manifestation dieser Engführung und die Performanz der Aporie, die den Protagonisten, aber auch den Sturm- und Drang-Autor Jakob Michael Reinhold Lenz verschlungen hat. Doch seither ist das Bestreben, die reine energetische Intensität darzustellen bzw. vorzuführen, der Literatur als defigurierende Kraft eingeschrieben, so sehr die Literatur auch immer Nachahmung von Gestalt geblieben ist. Goethe, der mit Lenz selbst zu den Entfesslern der literarischen Lebenskraft gehört, hat die Aporie der Un/Darstellbarkeit in der Dialektik von Kraft und Gestalt aufgelöst: Das Leben kann sich nicht von der Natur lossagen, sondern nur seine Kraft, die eine Naturkraft ist, möglichst lang zu Bildung, Wachstum und Erhaltung seiner ideal bestimmten Gestalt und inneren Strukturen einsetzen. Im Goethe'schen Verständnis bildet das Leben für den mit Selbstbewusstsein und Willen ausgestatteten Menschen eine notwendige, wenn auch illusorische (weil provisorische) Ausnahme von den unerbittlichen Gesetzen der verschlingenden Natur. Diese ›lebensnotwendige Illusion‹ einer

⁴⁴ Theodor Georg August Roose: *Grundzüge der Lehre von der Lebenskraft* [1797], 2., verbesserte Aufl., Göttingen/Braunschweig 1800, S. III.

⁴⁵ Gottfried Reinhold Treviranus: *Biologie oder Philosophie der lebenden Natur für Naturforscher und Ärzte*, sechs Bände, Bd. 1, Göttingen 1802, S. 83–103.

(relativen) Autonomie steht in einem doppelten Bedingungsverhältnis: zum einen mit der objektivierbaren Ablösung der tierischen Triebe vom Naturgebrauch und ihrer Sublimierung in ›höhere‹ Vermögen und ›freie‹ Künste, zum anderen mit der subjektiven Perspektive der menschlichen Wahrnehmung, Empfindung und Erfahrung, die sich in der emphatischen Setzung der (eigenen) Gestalt manifestiert.

Im ästhetischen Denken und Schaffen öffnet sich ein mehrfach ausgerichteter Antagonismus, der sich bis zur Kluft vertiefen kann: zwischen der immanenten Begründung der Kunst im und als Natur-Leben einerseits und den künstlich-medialen Ausdrucksmöglichkeiten andererseits; zwischen der energetischen Emanation einerseits und der mechanischen Artikulation andererseits, die immer in die Regelrhetorik zurückzufallen droht; zwischen der gesetzmäßigen Entwicklung des Organismus von innen heraus einerseits und der subjektiven Gestaltung von außen andererseits. Kant vermochte mit seiner *Kritik der Urteilskraft* den Antagonismus nicht aufzulösen, sondern konsolidierte ihn in der Trennung zwischen der ästhetischen und der teleologischen Urteilskraft: Während der Lebensbegriff wegen seiner transzendenzträchtigen Ambivalenz aus der objektiven Erkenntnis der teleologischen Urteilskraft ausgeschlossen wird, schließt ihn die ästhetische Urteilskraft in die subjektive Erkenntnis ein, und zwar als sogenanntes Lebensgefühl: Es ist die Bilanz von Lust und Unlust des freien Spiels der Erkenntniskräfte, die sich im Gemüt als Lebensgefühl manifestiert.⁴⁶

Johann Gottfried Herder hat diesen Ausschluss/Einschluss-Mechanismus in Bezug auf das Leben in Kants Philosophie und als grundlegendes Problem nicht nur der Ästhetik schon früh erkannt.⁴⁷ Weniger explizit und ausführlich, aber dafür pointiert hat dann im 19. Jahrhundert Georg Büchner die Kluft zwischen der objektiven Naturerkenntnis, die mit der Organismustheorie das strukturelle Modell der Ästhetik lieferte, und der subjektiven vitalen Empfindung als ästhetischem Kernelement ausgelotet. Der Riss, der sich in einem weiten Hyperbaton zu Beginn von Büchners Erzähltext *Lenz* (1835) in der Brust des Protagonisten öffnet, ist die poetische Artikulation desselben Problems, das er in der *Probevorlesung über Schädelnerven* (1837) auf

⁴⁶ Vgl. Kant: *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 38), § 1, S. 115f.

⁴⁷ Vgl. Hubert Thüring: *Das neue Leben. Studien zu Literatur und Biopolitik 1750–1938*, München 2012, S. 111–122; Ders.: *Leben*, in: *Büchner-Handbuch*, hg. von Roland Borgards und Harald Neumeyer, Stuttgart/Weimar 2009, S. 209–217, und Ders.: *Sprache als Rhetorik des Lebens. Zu den Anfängen einer fundamentalen Differenz von Herder und Kant*, in: Ralf Simon (Hg.): *Herders Rhetoriken im Kontext des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg 2014, S. 157–173.

erkenntnisphilosophischem Terrain zu formulieren sucht. Dass der Weg zwischen Erkennen und Empfinden, Struktur und Energie, Gestalt und Kraft usw. als Phänomene des Lebens nur poetisch begangen werden kann, wird von Büchner nirgendwo programmatisch verkündet, sondern von und in den literarischen Texten performiert und reflektiert.

Die Literatur wird um 1800 zum privilegierten Ort der Erkenntnis des Lebenswissens im Spannungsfeld der alten und neuen fundamentalen Dichotomien und der wissenschaftlich-disziplinären Ausdifferenzierung. Denn die naturwissenschaftlichen Disziplinen erhoben Kants erkenntnismethodisches Regulativ einer möglichst weitgehenden mechanischen Erklärung der Phänomene zum Grundsatz von Wissenschaftlichkeit, ohne ihre transzendente Bedingtheit zu reflektieren, während der von Schelling inspirierte Idealismus an einem fundamentalen Lebensprinzip festhielt, ohne wissenschaftliche Operabilität zu bedenken. Neben einem Mangel an Reflexion der gemeinsamen Grundbedingungen fehlten zudem weitgehend die Bezüge zur Lebenspraxis und zur Ästhetik, die in der Literatur im Vordergrund stehen. Doch vermögen literarische Texte die philosophischen und wissenschaftlichen Bedingungen und Verfahren in Bezug auf ihre eigenen mit zu inszenieren und zu reflektieren. In Analogie zu den Tendenzen der Wissenschaften können auch in der Literatur Tendenzen zwischen einer *vitalistischen Defiguration*, welche die Texte an die Grenzen der Darstellbarkeit treibt, und einer *organologischen (Re)Figuration*, die sie an die (aristotelische) Darstellungspoesik zurückbindet, beobachtet werden.

IV. Kellers Poetik des Lebens in Auseinandersetzung mit dem Materialismus Feuerbachs und Moleschotts

Kellers Texte würde man wohl ohne Zögern der (re)figurierenden Tendenz zuordnen, doch lassen sich defigurierende Momente ausmachen, die auch untergründig fortwirken. Dass und wie Kellers Texte unter dem Einfluss des Materialismus und der Evolutionstheorie die narrative Teleologie auflösen und stattdessen die innere Vernetzung verdichten und sich gleichzeitig durch die explizit inszenierte Zufälligkeit öffnen, ist bereits dargelegt worden. Dies lässt sich noch weitgehend auf die Referenz einer Natur beziehen, die zugleich gesetzmäßig und, durch ihre Komplexität, geheimnisvoll wirkt, wie Keller nach der frühen Erfahrung des Materialismus schreibt. In der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich* erscheint die generalisierte Natur dann auch als Feindin des Lebens. Doch erst im *Sinngedicht* wird deutlich,

inwiefern jede Vorstellung von strikter Naturgesetzlichkeit unvermeidlich reduktiv ist und sich in der bewussten oder unbewussten Anwendung auf das humanisierte und kulturalisierte Leben schädlich oder tödlich auswirkt. Die Eröffnung der Rahmenerzählung führt dies, indem sie selbst reduktiv agiert, durch die Kurzschließung von physikalischer Naturauffassung mit der Gefährdung der Gesundheit im Experiment exemplarisch vor. Auch die Reduktion wird (im Sinn von ›Rückführung‹) buchstäblich vorgeführt, indem Reinhart theoretisch den »unendlichen Reichtum der Erscheinungen unaufhaltsam auf eine einfachste Einheit« zurückgehen sieht, »wo es heißt, im Anfang war die Kraft, oder so was«. ⁴⁸ Dieses Moment der Unbestimmtheit erscheint ironisiert, aber die Ironie ist nicht einfach aufzulösen: Drückt Reinhart – und mit ihm solidarisch der Erzähler – damit seine Überlegenheit gegenüber Ursprungs- und Begründungsfragen aus, wie sie (faustische) Theologen und Philosophen von gestern und heute stellen, während sie für seine positive Wissenschaft und sein Weltverständnis belanglos sind? Oder lässt der Erzähler ihn entweder als ignorant und überheblich gegenüber einer für unumgänglich erachteten Frage erscheinen oder als naiv, weil die Annahme einer ursprünglichen Kraft einen Transzendenzglauben impliziert? Explizit löst der Text die Unbestimmtheit nicht auf, so dass man diese Unbestimmtheit selbst als Aussagegehalt annehmen muss. Implizit, und das heißt hier narrativ, erscheint dieses Moment der Unbestimmtheit als Wendepunkt, nach dem sich Reinhart wieder den »moralischen Dinge[n]« und dem sinnlichen Leben, zunächst in literarischer, dann in realer Form, zuwendet. Es ist, wie wenn der Kraftbegriff *nicht nicht* getrennt werden kann, damit Reinhart und der Erzähler das (erzählte) Leben und das (gelebte) Erzählen beginnen können. Es ist der Punkt, an dem die Erzählung ein Moment vitalistischer Defiguration frei – und sich dem Inkalkulablen aussetzt. Die Frage nach dem Verhältnis von Kraft (oder Geist) und Materie, Stoff oder Form, die nach 1800 mit Kants pragmatisch-operativer Hypothese und der idealistisch-romantischen Verabsolutierung zwei vorderhand wenig miteinander kommunizierende Antworten gefunden hatte, gewann im Zug neuer Erkenntnisse und Entdeckungen um 1830 neu an Virulenz, die sich im Materialismusstreit, in den Debatten um die Selektionstheorie und im Ignorabimus-Streit artikulierte. Zur mutmaßlichen Zeit des Geschehens der Rahmenhandlung (nach 1850), in die auch die Entstehung von Teilen des *Sinngedichts* zurückreicht, und auch zur Zeit der hauptsächlichen Arbeit und Veröffentlichung hatte die Frage eine sowohl allgemeine als auch spezifische

⁴⁸ Keller: Das Sinngedicht (wie Anm. 22), S. 12.

Aktualität. In *Das Wesen der Religion* stellt Feuerbach die mit *Das Wesen des Christentums* (1841) lancierte Religionskritik auf eine naturwissenschaftliche Basis und versucht dabei die besondere Stellung des Menschen in der Natur zu bestimmen: Einerseits ist der Mensch ein Naturwesen, lebt »in der Natur, mit der Natur, von der Natur« – eine Wendung, an welche die oben zitierte Stelle aus Kellers Briefen anklingt⁴⁹ –, andererseits erscheint er als »ein von der Natur unterschiedenes [...] und auf sich selbst sich konzentrierendes Wesen«. ⁵⁰ Der durch das Bewusstsein bedingte Abstand des Menschen zur Natur bedingt seinerseits sein Nichtwissen über das Wesen des Lebens. Die »Unerklärlichkeit des organischen, insbesondere menschlichen Lebens aus der Natur« des Lebens haben die Menschen mit immateriell-göttlichen Ursachen ausgefüllt.⁵¹ Die Unerklärlichkeit hält Feuerbach – anders als Kant oder Du Bois-Reymond – für eine »relativ-subjektive« und auch provisorische,⁵² denn ansonsten bliebe der Begriff des Lebens ein Einfallstor der Transzendenz. Im Sinn eines relativen Fortschritts begrüßt er neue wissenschaftliche Forschungen, welche die Lücke des Lebenswissens zwischen den abstrakten Größen »Natur« und »Mensch« weiter physiologisch zu vermitteln vermögen, insbesondere die Forschungen zum Stoffwechsel.

In seinem Aufsatz *Die Naturwissenschaft und die Revolution* von 1850, der hauptsächlich Jakob Moleschotts frisch erschienene *Lehre der Nahrungsmittel. Für das Volk* (1850) rezensiert,⁵³ führt Feuerbach zunächst die Erkenntnisse der Naturwissenschaft von der Einheit und relativen Gleichheit der Naturwesen gegen die »Anmaßungen und Fiktionen«⁵⁴ der politischen und religiösen Unterdrückung ins Feld und zeigt das revolutionäre Potenzial der Naturwissenschaft am Beispiel von Kopernikus auf, der als einer der Ersten mit seiner Schrift das »ganze Glaubenssystem der alten Welt erschüttert« hat. Das aktuelle Beispiel liefert sodann Moleschotts frisch erschienene »revolutionäre Schrift«.⁵⁵ Darin findet er die »schwierigsten Probleme der Philosophie gelöst«, nämlich die »Frage vom Bande zwischen dem Leib und der Seele«:

⁴⁹ Ludwig Feuerbach: *Das Wesen der Religion* [1841], § 16, in: Ders.: *Gesammelte Werke* (wie Anm. 20), Bd. 10, S. 3–121, S. 19.

⁵⁰ Ebd. § 37, S. 43.

⁵¹ Ebd. § 15, S. 18, vgl. § 23, S. 26f. und S. 81 (Ergänzungen und Erläuterungen zum »Wesen der Religion«: »Die Existenz, das Leben ist das höchste Gut, das höchste Wesen – der ursprüngliche Gott des Menschen.«

⁵² Ebd., § 15, S. 18.

⁵³ Jakob Moleschott: *Lehre der Nahrungsmittel. Für das Volk*, Erlangen 1850.

⁵⁴ Ludwig Feuerbach: *Die Naturwissenschaft und die Revolution* [1850], in: Ders.: *Gesammelte Werke* (wie Anm. 20), Bd. 10, S. 347–368, hier S. 351.

⁵⁵ Ebd., S. 356.

»Jetzt wissen wir aus wissenschaftlichen Gründen, was längst das Volk aus der Erfahrung wusste, dass Essen und Trinken Leib und Seele zusammenhält, dass das gesuchte Band also die Nahrung ist.«⁵⁶

Mit Moleschotts Forschungen betrachtet er nicht nur die »Identität von Geist und Natur« als erwiesen, sondern auch die Qualität des Daseins und des Denkens: »An das phosphorhaltige Fett ist die Entstehung, folglich auch die Tätigkeit des Hirns geknüpft ... *Ohne Phosphor kein Gedanke*«,⁵⁷ so zitiert er aus der *Lehre der Nahrungsmittel* einen im Materialismusstreit zum Schlagwort geronnenen Befund und nennt mit Fleisch und Hülsenfrüchten auch die entsprechenden Lieferanten.⁵⁸ Feuerbach erhebt die Nahrung zum »Spinozistische[n] *Ἐν καὶ Πᾶσι*« (das »Allumfassende«),⁵⁹ setzt sich aber auch detaillierter mit Moleschotts Ausführungen zu den »chemischen Grundstoffe[n] oder Elemente[n] der Nahrungsstoffe«, den physiologischen Ernährungs- und Stoffwechselprozessen sowie den Folgen des Fastens und Hungerns auseinander. Die Einsicht, dass man dem Volk, wenn man es bessern will, »statt Deklamationen gegen die Sünde bessere Speisen« geben soll, prägt er zur berühmt gewordenen Formel: »Der Mensch ist, was er ißt.«⁶⁰

Feuerbach schlägt mithin weite Brücken zwischen einzelnen chemischen und physiologischen Modellen, anthropologischen Bestimmungen sowie den religiösen und politischen Ideologien und Verhältnissen. Die offensichtliche Begeisterung für Moleschotts Stoffwechselerkenntnisse dürfte sich, wie bereits erwähnt, an den Aufschlüssen über das »Band zwischen Leib und Seele«, d.h. über das »unerklärliche« Leben, entzündet haben. Tatsächlich zitiert er die entsprechende Emphase Moleschotts auch in emphatischer Weise: »Das Leben ist Stoffwechsel.«⁶¹ Diese Perspektive verspricht, die Verbindung zwischen den chemisch-physiologischen Prozessen von Aufnahme, Verarbeitung und Aussonderung von Stoffen des einzelnen Orga-

⁵⁶ Ebd., S. 357.

⁵⁷ Ebd., S. 359f.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 363–367. Die wissenschaftliche Erforschung der Nahrungsmittel zu verschiedenen, teils unmittelbar biopolitischen Zwecken hat in Bezug auf den in Hülsenfrüchten vorhandenen »Erbsenstoff« mit Georg Büchners *Woyzeck* (1837/38) literarische bzw. literatur- und kulturwissenschaftliche Prominenz erlangt; vgl. stellvertretend Harald Neumeyer: »Hat er schon seine Erbsen gegessen?« Georg Büchners »Woyzeck« und die Ernährungsexperimente im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft 83 (2009), 218–245.

⁵⁹ Feuerbach: Die Naturwissenschaft und die Revolution (wie Anm. 54), S. 358.

⁶⁰ Ebd., S. 367.

⁶¹ Moleschott: Lehre der Nahrungsmittel (wie Anm. 53), S. 60, zit. in: Feuerbach: Die Naturwissenschaft und die Revolution (wie Anm. 54), S. 360.

nismus einerseits und den Prozessen von Leben und Tod im Kreislauf der organischen und anorganischen Natur andererseits zu erhellen.

Tatsächlich wird Moleschott den Lebensbegriff fortan programmatisch bearbeiten, wie neben *Licht und Leben* (1856) sein Hauptwerk *Der Kreislauf des Lebens* (1852), der Vortrag über *Die Einheit des Lebens* (1864) und weitere Schriften zeigen. Ziel ist es, den Menschen als Lebewesen neben anderen einzureihen und die Phänomene des Lebens möglichst in der »Naturnothwendigkeit« aufgehen zu lassen.⁶² Das Leben wird dabei zum Inbegriff der »Natureinheit« von »Kraft und Stoff, Geist und Mensch, Naturgesetz und Weltall« und der analogen Dichotomien, deren Glieder nicht voneinander ableitbar seien.⁶³ So sehr Feuerbach die wissenschaftlichen Befunde und Argumente Moleschotts begrüßt und beansprucht, möchte er doch den Umständen, dass die begriffliche Unterscheidung von Materie und Geist im Leben des Menschen eine phänomenale Grundlage aufweist und dass das Denken dem Menschen einen analytischen und reflektierenden Abstand zur äußeren Natur ebenso wie zu seiner eigenen Natur ermöglicht, Rechnung tragen. Seine Philosophie bleibt denn auch nach der episodischen Feier des (populär)wissenschaftlichen Materialismus anthropologisch ausgerichtet: Das »bewußtlose Wesen der Natur« ist ihm das »erste Wesen [...] der Zeit, nicht dem Rang nach, das *physisch*, aber nicht *moralisch erste* Wesen; das bewußte menschliche Wesen ist [ihm] das [...] dem Range nach erste Wesen«.⁶⁴ Für Feuerbach erscheint das Leben auch (oder erst) in der Perspektive des Stoffwechsels als das unbestimmte Dazwischen von Natur und Geist, als Medium, aus dem der Mensch lebend nicht heraustreten kann, während Moleschott das Leben auf das ganze Naturgeschehen ausweitet und den Menschen darin aufgehen lässt:

Die ersten Ringe in der Kette des Thierlebens verschlingen sich mit den Trieben jener organisirenden Schöpferkraft, welche die Pflanzen als das blühende Reich der unbewußten Dichtung erscheinen läßt. Durch die Thätigkeit des Sauerstoffs wird das Blut theilweise gebildet von dem Träger der Feuerglut, der es läutert zu dem Gewebe, dessen Stoffwechsel die Gedanken bedingt, der aber auch Hirn und Blut wieder verbrennt zu den einfachen Verbindungen, aus denen sich die knospende Pflanze verjüngt. Es ist Tod in dem Leben und Leben im Tode. Dieser Tod ist kein schwarzer, schreckender. Denn in der Luft und im Moder schweben und ruhen

⁶² Jacob Moleschott: *Licht und Leben*. Rede beim Antritt des öffentlichen Lehramtes zur Erforschung der Natur des Menschen an der Zürcher Hochschule. Gesprochen am 21. Juni 1856, Frankfurt a.M. 21856, S. 27.

⁶³ Ebd., S. 32–34.

⁶⁴ Ludwig Feuerbach: *Vorlesungen über das Wesen der Religion* [1851], in: *Gesammelte Werke* (wie Anm. 20), Bd. 6, S. 29.

die ewig schwellenden Keime der Blüthe. Wer den Tod in diesem Zusammenhang kennt, der hat des Lebens unerschöpfliche Triebkraft erfaßt und mit ihr die ganze Fülle der menschlichen Dichtung, die unwandelbar ruht auf den Marmorsäulen der Wahrheit.⁶⁵

Die chemischen und physiologischen Prozesse werden direkt mit den Universalbegriffen von Leben und Tod gekoppelt, und die Unanschaulichkeit beider Komplexe wird mittels Tropen als poetische Schöpfung des Lebens selbst überhöht. Die menschliche Perspektive des Handelns, Denkens und Fühlens als erlebte Sphäre des Lebens, die Feuerbachs religiöse und politische Kritik einbezieht, wird nicht problematisiert, sondern ihrerseits allegorisch vom Wahrheitspathos untermauert.

Kellers persönliche Kenntnis von Moleschotts und Feuerbachs Schriften, insbesondere jener zur Ernährung und zum Stoffwechsel, ist bekannt,⁶⁶ und die Bedeutung dieser Erkenntnisse für Kellers Erzählen ist zum Teil eingehender erforscht worden. Neben der ausführlichen Hungerepisode des Protagonisten und anderen kulinarischen Szenen im *Grünen Heinrich* findet sich das Ernährungsmotiv auch in den *Seldwyla*-Novellen *Pankraz*, *der Schmoller* und *Spiegel*, *das Kätzchen* (1856) sowie in den *Sinngedicht*-Novellen *Die arme Baronin* oder auch *Regine* im Sinn einer – mehr oder weniger humoristisch gebrochenen – materialistischen Welt- und Lebensauffassung und mit teils deutlichen Quellenbezügen narrativ ausgestaltet.⁶⁷ Dies- und jenseits der grundsätzlichen Zustimmungen lassen sich schon in den expliziteren Briefstellen sowie den Erzähler- oder Figurenreden, die oben im Forschungsbericht angeführt worden sind, jene Differenzierungen des Lebensbegriffs gegenüber dem Naturbegriff herausarbeiten, die sich in Feuerbachs eigenen Argumentationen und in Differenz zu Moleschott haben akzentuieren las-

⁶⁵ Jacob Moleschott: Der Kreislauf des Lebens. Physiologische Antworten auf Liebig's chemische Briefe [1852], Mainz 21855, S. 455.

⁶⁶ Vgl. Keller: Brief an Johanna Kapp, Heidelberg, 7. und 11. Dezember 1849, Gesammelte Briefe (wie Anm. 14), Bd. 2, S. 28: »Herr Moleschott las einen Abschnitt aus einem diätetischen Werke vor, das er schreibt, das Kapitel über Hunger und Durst. Es kam darauf hinaus, daß man sterben müsse, wenn man Nichts mehr esse und trinke, was mich sehr frappirte. Allerlei häßliche physiologische Ausdrücke trug er, um die Pille zu vergolden, mit einer Sorte von süßem Pathos vor, welche mir, trotz meines Elendes, einen abscheulichen Lachkrampf verursachte, was mir fast übel bekam.« Vgl. auch Keller: Brief an Hermann Hettner, 17. Februar 1851, Bd. 1 (wie Anm. 14), S. 389, wo Keller von seinem »Vergnügen« bei der Lektüre von »Feuerbachs Aufsatz über sein [Moleschotts] Buch« berichtet.

⁶⁷ Vgl. Rohe: Roman aus Diskursen (wie Anm. 7), S. 162–171, zum *Grünen Heinrich* und zu *Spiegel*, *das Kätzchen*; zu den anderen Texten liegen meines Wissens noch keine eingehenden quellen- und diskursbezogenen Forschungen vor.

sen. Aber erst die Rahmenerzählung des *Sinngedichts* bringt diese zu jener nuancierten Darstellung, die bereits ausgelegt worden ist. Es lässt sich nun zeigen, dass dies bei aller Vielfalt und Dichte in einer teils fast unmittelbaren Auseinandersetzung mit Moleschotts *Licht und Leben* geschieht.

V. Licht und Leben

An der neuralgischen Stelle, wo Reinhart seine Natur- und Weltauffassung rekapituliert und mit der lässig erscheinenden Wortgeste auf den biblisch-faustischen Topos zurückführt – »im Anfang war die Kraft, oder so was« –, verweist der Kommentar der historisch-kritischen Keller-Ausgabe auf Moleschotts *Licht und Leben* und zitiert daraus den folgenden Passus:

Kraft und Stoff, sind nichts Anderes als verschiedene Anschauungsweisen für Ein und dasselbe Ding, *man muß* bei dem Ausdruck Kraft zugleich immer an den Stoff, aber ebenso auch bei dem Worte Stoff jederzeit an die Kraft denken. *Die Materialisten* sagen mit *Faust*: »im Anfang war die That.«⁶⁸

Vom Wortbegriff her scheint sich Reinhart damit markant gegen das materialistische Axiom der Einheit zu positionieren. Wie lässt sich diese Abweichung in Bezug auf die oben formulierten Fragen ausdeuten? Moleschott erklärt es für ein »grobes Missverständnis, das aller Orten begangen wird, wenn man der stofflichen Anschauung von Kraft die Absicht unterlegt, durch den Hinweis auf jene wesenhafte Verschmelzung des Stoffes und der Kraft den Geist oder das Leben zu erklären.« Die »Verknüpfung« von Leib und Geist sei keine »Erklärung«, sondern eine »That« ebenso wie die physikalische »Schwerkraft«, die »aus der Masse erklären zu wollen« sich auch »kein Denker« einrede.⁶⁹ Durch den Vergleich mit der anorganischen Physik kassiert Moleschott die Differenz zum Leben, das er durch die Bedeutung des Lichts eigentlich als ein besonderes Phänomen zu erhellen verspricht. Das entspricht konsequent dem schon im *Kreislauf des Lebens* exponierten Bestreben, das Rätsel des Lebens als solches aus der

⁶⁸ Moleschott: *Licht und Leben* (wie Anm. 62), S. 32f., hier zit. nach der ersten Auflage und dem Keller gewidmeten Exemplar der Zentralbibliothek Zürich; vgl. Kommentar zum *Sinngedicht*, HKKA 23.1, S. 283. Im Weiteren wird wieder wie oben aus der zweiten Auflage zitiert, die einige Textänderungen aufweist; diese sind für die Argumentation hier nicht wesentlich.

⁶⁹ Moleschott: *Licht und Leben* (wie Anm. 62), S. 33f.

Welt zu schaffen, indem die Differenz zwischen dem Anorganischen und Organischen durch die Ausweitung des Lebensbegriffs überspielt wird. Die Abweichung im Wortbegriff ist mithin sachlich motiviert, was auf eine fundamentale Differenz und programmatische Absetzung, wie oben bereits als These skizziert, schließen lässt. Dennoch bleibt die rhetorische Geste der Beliebigkeit noch deutungsbedürftig. Bevor hier noch einmal anzusetzen ist, sollen noch ein paar Referenzlinien und -punkte aus *Licht und Leben* angeführt und kommentiert werden.

Moleschotts Zürcher Antrittsvorlesung entwickelt den Zusammenhang von Licht und Leben von den elementarsten Lebensformen bis zum Menschen und von den chemischen Prozessen bis zum großen organisch-anorganischen Kreislauf anhand des elementaren Stoffwechsels von Sauerstoff, Kohlendioxid und Wasser. Ausgangspunkt ist die einfache experimentelle Beobachtung, dass sich in einer mit »Brunnenwasser« gefüllten »Flasche von weißem Glase« am »Licht« alsbald grünlicher sogenannter »*Priestley'sche[r]* Schleim« bildet, bestehend aus organisch noch kaum voneinander unterscheidbaren »Pflänzchen und Thierchen«. ⁷⁰ Wie dieser »Inbegriff des Wechselverkehrs« in größerem Maßstab funktioniert, demonstriert er am Beispiel des Waldes: Die »Organisation«, d.h.: organische Bildung von »Zellstoff« geschieht »aus Kohlensäure und Wasser«, wobei diese um »Sauerstoff« »verarmt« werden, den der Wald »in die Luft zurück[gibt]«. ⁷¹ In einem Rückblick zeichnet er sodann die Geschichte der Stoffwechselforschung nach: Die Entdeckungen von Joseph Priestley (1771), dass die »von den Pflanzen ausgehauchte Luft die Verbrennung unterhält«, und von Jean Senebier (1783), »daß Sonnenlicht den Blättern die Fähigkeit verleiht, die feste Luft, die Kohlensäure, zu binden und daraus Lebensluft, den Sauerstoff, frei zu machen«, gehören demnach zu den wichtigsten Ergebnissen der wissenschaftlichen »Arbeit«, »die stetig dem Ziele zuschritt«. ⁷²

Dass das *Sinngedicht* mit dem Öffnen des Fensters und dem Hereinlassen von »Morgenglanz« und »Sommermorgenluft« anhebt, hat gewiss auch topische Gründe. Auch dass Reinharts Haare mit dem immerhin merkwürdigen Epitheton »schattig« belegt werden, mag mit der von Moleschott vorgebrachten Beobachtung, dass »dunkle[] Wohnungen« »bleichsüchtig« machen, zusammen gelesen werden, kann aber auch noch als Allgemeinerfahrung verbucht werden. ⁷³ Doch der Erzähltext hält auch dort mit, wo

⁷⁰ Ebd., S. 9f.

⁷¹ Ebd., S. 13.

⁷² Ebd., S. 14–16.

⁷³ Ebd., S. 22.

für Moleschott »die Zahl allein die Probe für den richtig erkannten Zusammenhang«, nämlich das Verhältnis von Sonnenlicht und Produktion bzw. Assimilation von Sauerstoff und Kohlensäure liefert. Was die Lichtqualität angeht, so heißt es:

Die Strahlen, in welche das Sonnenlicht durch ein Prisma zerlegt wird, haben ungleiche Brechbarkeit und ungleiche Wirkung auf andere Naturkörper. [...] An den Grenzen des sichtbaren Farbenfeldes [...] stehen die rothen Strahlen als diejenigen, welche die geringste, und die violetten, welche die größte Brechbarkeit besitzen. An das violette Licht reihen sich noch stärker von ihrer Richtung abweichende Strahlen, für welche dem Auge die Empfänglichkeit abgeht. Sie verrathen ihre Gegenwart nur durch die chemischen Wirkungen, welche sie einzuleiten vermögen. [...] *Draper* [...] hat durch sorgfältige Versuche erwiesen, daß die Zersetzung der Kohlensäure durch die Pflanzen nur unter dem Einfluß der leuchtenden Strahlen vollzogen wird. Weder die chemischen, noch die erwärmenden Strahlen des Farbenfeldes fand er im Stande, die Ernährung der Pflanzen im Mindesten zu fördern.⁷⁴

Im *Sinngedicht* heißt es modalisierend, dass Reinhart »womöglich das innerste Geheimnis« solcher Kristallkörper zu beleuchten versuche, was offenlässt, ob Reinharts »sinnreicher Apparat« und die Zahlenkolonnen nicht just der Bestimmung der Grenzen der verschiedenen Lichtfarben zur weiteren Erprobung ihrer biochemischen Wirkungen dienen.⁷⁵

Solche Befunde aus seiner eigenen Produktion präsentiert jedenfalls Moleschott, auch wenn nicht die Qualität des Lichts, sondern nur die graduelle Quantität das Hauptkriterium bildet. Ihr Zweck ist die Erforschung des Einflusses des Sonnenlichts auf den »thierischen Stoffwechsel«.⁷⁶

Läßt man Wasserfrösche bei gleichen Wärmegraden und auch unter denselben Bedingungen abwechselnd im Licht und in der Finsterniß athmen, dann findet man, daß sie in gleicher Zeit für gleiches Körpergewicht in diesem Falle viel weniger Kohlensäure liefern als in jenem. [...] So deutlich dieser Unterschied auch sprach, den ich als Ergebnis langer Versuchsreihen, theils an denselben, theils an verschiedenen, aber in allen Beziehungen möglichst ähnlichen Einzelwesen gefunden habe, ich durfte doch die Untersuchung nicht versäumen, ob die Erscheinung, welche sich als die Wirkung einer einzigen willkürlich veränderten Bedingung herausstellte, auch mit dem Wachsthum regelmäßig Schritt halten würde. Deshalb stellte ich mehr als neunzig Versuche an, bei welchen die Lichtstärke dadurch gemessen ward, da die Schwärzung mit ammoniakalischem Chlorsilber getränkter Papierstreifen, wie sie während der einzelnen Versuche in einer gegebenen Zeit das Licht erzeugte, mit einer von Künstlerhand sorgfältig angefertigten Farbenleiter verglichen wurde.

⁷⁴ Ebd., S. 17f.

⁷⁵ Keller: Das Sinngedicht (wie Anm. 22), S. 10.

⁷⁶ Moleschott: Licht und Leben (wie Anm. 62), S. 24.

Als ich dann alle Beobachtungen in zwei Hälften theilte, von welchen die eine auf die niederen, die andere auf die höheren Lichtgrade sich bezog, ergab sich, daß bei heller Beleuchtung beinahe ein Fünftel mehr Kohlensäure geliefert wurde, als im schwachen Licht.⁷⁷

Nun weiß man Genaueres um das Schicksal des rätselhaften Frosches, der in Reinharts Laboratorium »in einem Glase [hockte] und [...] seines Stündleins [harrte]«. ⁷⁸ Neben der Bekräftigung des Zusammenhangs von Stoffwechsel und Lichtexperiment durch die näheren Anwendungs- und Anschlussmöglichkeiten sowie dem Streben nach zahlengestützter Empirie ließen sich auch noch etliche weitere Details zuweisen.

Eine erkenntnispoetische Pointe der narrativen »Nachstellung« von Moleschotts Experimentalanlage von Licht und Leben besteht in der Verortung des Experimentators im *Sinngedicht*. Moleschott sieht Alltagserfahrungen wie jene, dass »Mastvieh« oder »Gänse«, die im Dunkeln gehalten werden, mehr Fett ansetzen, bestätigt, weil sie eben »weniger Kohlensäure ausathmen«. Dies gereiche »[h]öheren Lebensverrichtungen« jedoch »nicht zum Vortheil«, denn der »verzögerte Stoffwechsel wird gar bald von einer Abstumpfung der Nerven begleitet«. Auch das hat Moleschott durch die Messung der »Reizbarkeit« bzw. des »galvanischen Nervenstroms und des elektrischen Gegentheils« geprüft und in »fünfhundert Vergleichsversuch[n] an Fröschen« »einen Vortheil auf Seiten des Lichts« gefunden, »der für die Nerven auf ein Sechstel, für die Muskeln auf ein Zehntel des durchschnittlichen Ausschlags der Magnetnadel geschätzt werden darf«. ⁷⁹

Die Augenschmerzen werden durch Reinharts Platzierung in einem Laboratorium ohne Licht und Frischluft analog zum Frosch im Glas und durch die Attribuierung mit »schattigen Haaren« in einen kausalen Zusammenhang mit dem fehlenden Licht gebracht, auch wenn der Erzähler dann die Gründe »namentlich« im ständigen Wechsel zwischen Licht und Dunkel sieht. Der Text unterwirft Reinhart damit scheinbar konsequent Moleschotts materialistischer Bestimmung des Menschen als »Naturerzeugniß, das in der Erde wurzelt, wie die Pflanze, und wie die Pflanze von der Sonne durch Licht und Wärme Nahrung erhält und Wachsthum, Entwicklung und Rückbildung

⁷⁷ Ebd., S. 23f.

⁷⁸ Keller: Das Sinngedicht (wie Anm. 22), S. 10. Kaiser (Experimentieren oder Erzählen? [wie Anm. 17], S. 284) merkt dazu an, dass es sich um »eine verharmlosende Umschreibung seiner Bestimmung, für die damals üblichen galvanischen Experimente sein Leben zu lassen«, handle, was tatsächlich auch Teil dieses Experiments sein kann, wie man gleich sehen wird, aber nicht einfach bloß topischen Charakter hat.

⁷⁹ Moleschott: Licht und Leben (wie Anm. 62), S. 25f.

ohne Wanken«. Dazu gehört auch die »Erfahrung, daß Keiner ungestraft die Grenze seiner Kraft überschreitet«. Entsprechend schränkt Moleschott die Freiheit des Willens ein auf die »Einsicht« in die »unwandelbare Nothwendigkeit«, die sich, »langsam zwar, aber Stück für Stück berechnen« lassen wird. Denn das »Streben, die Erkenntnis, welche unser Gefühl mit dem Naturgesetz in Einklang bringt, zu stärken, gehört unzertrennlich mit zur Willenskraft«. ⁸⁰

Im argumentativen Zirkel fallen Wille und Naturgesetz nur deshalb nicht in eins, weil das Ziel noch nicht erreicht ist, durch den Fortschritt aber unfehlbar erreicht werden wird. Dann würde es tatsächlich nur mehr die Tat geben, die Moleschott mit Faust an den Anfang setzt. Es ist dieser totale Determinismus, der auch die Zeit und den Zufall ausschaltet, gegen den Reinhart die »Kraft« setzt, die mit der Wortgeste »oder so was« dem Nichtwissen, der Unbestimmtheit Raum gibt. Auch wenn es sich bei der »Kraft«-Geste um eine »Fehlleistung« Reinharts, des Erzählers oder gar des aus der Erinnerung referierenden Autors handeln sollte, so kann die oben aufgeschobene Deutung nun lauten, falsifiziert sie den im Experiment implizierten Determinismus. Erst recht lässt die folgende, von Willensakten, Unwillkürlichkeiten und Zufällen getaktete Handlung bis zum Aufbruch – die »unvermerkt« aufkommenden Vorstellungen von (weiblicher) Gestalt und Sprache, der Gang auf den Dachboden, der Griff nach Lessing mit seinem »unbedingte[n] gute[n] Wille[n] ohne Falsch«, der Fund des Sinnspruchs und seine Interpretation als Kussexperiment⁸¹ – jegliche Frage nach der Freiheit oder Bedingtheit des Willens als sinnlos erscheinen. Die »Kraft« ist die begriffliche Grenzmarke, welche die Naturgesetzlichkeit unterbricht und als Metonymie des Unbestimmten einen Zeit-Raum des Lebens und Erzählens eröffnet.

VI. Zeit und Zufall

Es ist oben anhand der verschiedenen Anachronismen bereits dargelegt worden, wie die Rahmenerzählung die lineare und kontinuierliche Zeit von Beginn an moduliert: Die Projektion der Darwin'schen Evolutionstheorie und die Verdichtung der Wissenschaftsgeschichte schaffen einen Raum

⁸⁰ Ebd., S. 29f.

⁸¹ Keller: Das Sinngedicht (wie Anm. 22), S. 12f.

der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, den das physische Symptom des Schmerzes in eine Eigenzeit des Lebens und Erzählens überführt.⁸² Durch die Zufälligkeit, die der Text hier spielen lässt, erscheint die Rahmenerzählung aus narratologischer Perspektive willkürlich. Dass das so prominent herbeizitierte »Gesetz der natürlichen Zuchtwahl«⁸³ schon hier über die offensichtliche Partnerwahl hinaus in Bezug auf tragende Theoriemomente mit inszeniert und reflektiert wird, ist bislang nicht beachtet worden.

Die »narratogene« Modellhaftigkeit der Evolutionstheorie liegt u.a. in der Verkopplung von Organologie und Zeitlichkeit durch den Zufall: Sie ist eine Organologie, in der die Entelechie des Organismus durch die Kontingenz und durch überindividuelle biologische und physikalische Eigenzeiten dynamisiert wird. Die gesamte psychophysische Intentionalität und Kontingenz des Individuums, also der innere Wille und die äußeren Zufälle, treten mit einer sich ständig neu ausrichtenden Intentionalität und Kontingenz der biosozialen Gemeinschaft und der biologischen Art in Interaktion und diese wiederum mit den anderen biologischen Arten und physikalischen Vorgängen, so dass nur über einen bestimmten Zeitraum das Verhältnis von Beständigkeit und Wechsel als so etwas wie Intentionalität oder Determination betrachtet werden kann. Modus der Interaktion ist die Konkurrenz um die biologischen und vitalen Ressourcen, d.h. um deren Beschaffung, Verwertung, Vermehrung, Bewahrung und Weitergabe.

Darwin grenzt die natürliche Zuchtwahl von der künstlichen Zuchtwahl des Menschen ab, sei es in Bezug auf die Züchtung von Pflanzen und Tieren, sei es in Bezug auf das bewusste oder unbewusste Verhalten von Individuen und Kollektiven, wobei das Hauptkriterium die Dimension der Zeit bildet: Auch wenn der Mensch bei »Zuchttieren und Zuchtpflanzen durch Häufung individueller Unterschiede in bestimmter Richtung große Resultate hervorbringen« könne, so vermöge dies die »natürliche Zuchtwahl umso eher, als ihr unvergleichlich mehr Zeit zur Verfügung« stehe.⁸⁴ Die modifizierende Übertragung einzelner oder mehrerer Elemente der Theorie auf die kurzfristigen sozialen, ökonomischen und politischen Verhältnisse der Gegenwart und die Ableitung von Handlungskonzepten mit einer beträcht-

⁸² Vgl. Michael Gamper/Helmut Hühn: Einleitung, in: Dies (Hg.): *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, S. 7–23, hier S. 7–18.

⁸³ Keller: *Das Sinngedicht* (wie Anm. 22), S. 9.

⁸⁴ Charles Darwin: *Die Entstehung der Arten durch die natürliche Zuchtwahl* [1859], aus dem Englischen von Carl W. Neumann, Nachwort von Gerhard Heberer, Stuttgart 1998, S. 124, vgl. S. 100.

lichen biopolitischen Reichweite sind durch diese Differenz keineswegs verhindert worden. Und gerade die referierten materialistischen Thesen zur Einheit von Kraft und Stoff beförderten solche Kurzschlüsse.

In der älteren Forschung ist man sich einig gewesen, dass Keller antidarwinistisch eingestellt war, wofür insbesondere Rothenberg die vielen direkten und indirekten Persiflagen der Zuchtwahl in den *Sinngedicht*-Novellen anführt.⁸⁵ Die neueren Forschungen haben, wie mit Ajouri referiert worden ist, anhand des *Grünen Heinrich* gezeigt, wie Keller die Darwin'schen Erkenntnisse zu Zeit und Zufall in der Entteleologisierung des Erzählens umsetzt. Zuvor hat bereits Neumann in der Analyse des Pygmalionismus auf die positive Implementierung von Darwin'schen Theoremen im *Sinngedicht* aufmerksam gemacht: Die Kontingenz durchbricht gerade den Determinismus der Fortschrittsideologie, den die einschlägige Rezeption verabsolutiert, und dynamisiert die Zeit. Die eigentlich unzulässige Übertragung auf die menschlichen Verhältnisse, welche die Rahmenerzählung vornimmt, rechtfertigt sich durch den Gewinn an narrativer Komplexität und vitaler Dynamik. Was die ersten Seiten des Rahmenkapitels *in nuce* performieren, erhebt der Schluss zur expliziten Geste: In einer von Symbolik tiefenden Szene beobachtet das Liebespaar auf seinem Gang durch die Natur, wie ein »starker Krebs« eine »große schöne Schlange« angreift, »vermutlich um sie anzufressen«. Mit einer partnerschaftlichen Aktion, in der Reinhart sein Naturwissen anwendet und Lucie ihre Kreaturphobie überwindet, befreien sie die Schlange vom Krebs, und Reinhart kommentiert: »Ja [...], es erfreut uns, in dem allgemeinen Vertilgungskriege das einzelne für den Augenblick zu schützen, soweit unsere Macht und Laune reicht, während wir gierig mitessen.«⁸⁶ Indem sie den Lauf der Natur mit ihrem »kleine[n] Rettungsabenteuer« willkürlich unterbrechen, schaffen sie jene Raum-Zeit, in der Leben und Erzählen einander hervorbringen, bevor die Natur sie einholt.

⁸⁵ Vgl. Rothenberg: Geheimnisvoll schöne Welt (wie Anm. 17).

⁸⁶ Keller: Das Sinngedicht (wie Anm. 22), S. 325; vgl. Kaiser: Experimentieren oder Erzählen? (wie Anm. 17), S. 293.

Vererbung und ihre Verweigerung: Eine Form des Romans im 19. Jahrhundert

»Ich selbst aber kann nicht weiterleben, da ich ja nicht gelebt habe,
ich bin Lehm geblieben, den Funken habe ich nicht zum Feuer gemacht,
sondern nur zur Illuminierung meines Leichnams benutzt.«
(Franz Kafka an Max Brod, 5.7.1922)

Das 19. Jahrhundert ist in wissenschaftlicher Hinsicht von einem Begriff der Vererbung gekennzeichnet, in dem juristische und biologische Diskurse in einem wechselseitig befruchtenden Verhältnis stehen: Denn Vererbung bzw. *heredity* ist als Metapher aus dem juristischen in den biologischen Diskurs hineingewandert,¹ während umgekehrt Vorstellungen aus dem Recht ihre Vor-Bilder in Naturgeschichte, -philosophie oder -wissenschaft finden. Das in diesem Feld zur Debatte stehende Wissen über Erbe und Vererbung lässt sich also nicht exklusiv einem einzigen Diskurs, einer einzelnen Disziplin und Methode respektive einem Sachgebiet und seinen Praktiken zuordnen, sondern erweist sich als ein durch Transfers und Transformationen zwischen Diskursen, Disziplinen, Methoden, Sachgebieten und Praktiken konstituiertes und wandelbares Wissen.

Auf dem Feld der Literatur lässt sich dieses komplexe Szenario gut beobachten – nicht nur, weil es prinzipiell kein Thema gibt, das nicht zum Gegenstand des Erzählens werden kann, oder weil die Literatur den produktionsästhetischen Imperativen des Schreibens (sich nicht zu wiederholen) oder den rezeptionsästhetischen Imperativen des Marktes (nicht zu langweilen) ausgesetzt ist. Vielmehr gibt es ein genuin literarisches vitales Interesse am Vererbungswissen des 19. Jahrhunderts, wie umgekehrt literarische Modelle des Erzählens, implizit oder explizit, eine wichtige Referenz zur Organisation des wissenschaftlichen Wissens von der Vererbung darstellen – bis zum Ende des Jahrhunderts. Denn auch wenn es um 1900 in den Naturwissen-

¹ Vgl.: »heredity, formerly a concept restricted to the realm of law, began to be applied as a metaphor in matters of organic reproduction and successively became a concept of central importance to the life and human sciences.« Hans-Jörg Rheinberger/Staffan Müller-Wille: *Heredity – The Formation of an Epistemic Space*, in: Dies. (Hg.): *Heredity Produced. At the Crossroads of Biology, Politics, and Culture, 1500–1870*, Cambridge (MA) 2007, S. 3–34, hier S. 8.

schaften noch »kein konsistentes und konsensfähiges Vererbungswissen«² gab, so gewinnt dieses doch rasch an Komplexität, so dass die Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren selbstbewussten Einflussanspruch auf die *Life Sciences* nicht länger vertritt. Dies hat Peter Morton anhand von Samuel Butlers Roman *The Way of All Flesh* und dem zeitlichen Auseinandertreten zwischen dessen Niederschrift (1873–1884) und der (auf Familienrücksichten zurückgeführten) verspäteten Publikation aus dem Nachlass 1903 konstatiert.³

In seinem Roman erzählt Samuel Butler einen über drei Generationen sich erstreckenden Kampf der Väter gegen die Söhne. In diesem Kampf wird die Enterbung der Söhne als väterliche Waffe eingesetzt; so heißt es über den Vater: »Im Geiste malte er sich aus, wie er bald den einen, bald den anderen enterbte und mit seinem Geld Armenhäuser stiftete, bis er sich schließlich gezwungen sah, sie wieder als Erben einzusetzen, damit er beim nächsten Wutanfall das Vergnügen haben konnte, sie von neuem zu enterben.«⁴ Gegen diese andauernde Drohung entwirft der Erzähler Wunschphantasien, die zum einen rechtlicher Art sind. So imaginiert er eine neue Gesetzgebung, die all jenen, die ihre Nachkommen qua Testament unter Druck setzen, »für drei Monate die Testierfähigkeit entzieht«.⁵ Zum anderen imaginiert er eine neue Naturgesetzgebung, die die gleichzeitige Existenz von Eltern und Kindern überhaupt abschafft:

Warum müssen denn die Generationen einander überschneiden? Warum können wir nicht als Eier in hübschen kleinen Zellen, eingewickelt in zehn- bis zwanzigtausend Pfundnoten der Bank von England, in die Erde vergraben werden und dann

² »Die [...] Faszination für Fragen der Vererbung darf dabei nicht darüber hinwegtäuschen, dass es innerhalb der Naturwissenschaften kein konsistentes und konsensfähiges Vererbungswissen gab. [...] Die Romane übersetzten nicht etwa ein naturwissenschaftliches Wissen in Literatur, sie waren selbst Teil der Produktion einer neuen Selbstverständlichkeit.« Christina Benninghaus: Brennende Sehnsüchte, heimliche Ängste. Kinderlosigkeit, Vererbung und Adoption im naturalistischen Roman um 1900, in: zeitenblicke 7, Nr. 3 (2008), URL: http://www.zeitenblicke.de/2008/3/benninghaus/index_html (letzter Zugriff: 1.9.2016)

³ »About this time [1903] [...] the increased complexity of biological research at last dissolved the very strong sentiment that the life sciences were too important to be left to the professionals. Butler, during the years that he wrote *The Way of All Flesh* (1873–84), really believed, and with some substance, that what he had to say could materially effect the direction of biological inquiry. But after 1903 the only literary figure still engaging in controversy with this supposition in mind was Bernard Shaw [...].« Peter Morton: *The Vital Science. Biology and the Literary Imagination, 1860–1900*, London 1984, S. 14.

⁴ Samuel Butler: *Der Weg allen Fleisches*, übers. von Helmut Findeisen, Berlin 1960, S. 32.

⁵ Ebd.

beim Aufwachen feststellen, wie es bei der Schlupfwespe der Fall ist, daß Papa und Mama uns nicht nur einen reichlichen Vorrat bereitgestellt haben, sondern einige Wochen, bevor wir begannen, bewußt selbständig zu leben, von Spatzen verspeist worden sind?⁶

Diese radikale Unterbindung des direkten Austauschs zwischen den Generationen zielt auf einen konfliktfreien Raum jenseits der lebenden Individuen: Nur kollektiv verantwortete (erb-)rechtliche Regelungen und anonyme biologische Prozesse würden die Eltern mit ihren Kindern verbinden; jegliche direkte soziale Interaktion und psychologische Bindung wäre aufgehoben. Wie aber wären daraus Romane zu machen? Butlers Roman selbst lebt ja von der generationellen Abfolge, dem genealogischen Rhythmus über drei Generationen, der zugleich einen Rhythmus der fortlaufenden patriarchalen Gewalt der Väter gegen die Söhne darstellt (vererben/enterben, Sohn sein/Vater sein). Damit entspricht er einem im 19. Jahrhundert verbreiteten Vererbungs- und Erzählmuster, das Patricia Tobin als *Genealogical Imperative* des Romans bezeichnet hat⁷ und das im Folgenden im Zentrum der Überlegungen zu einer Reihe von Romanen stehen soll. So geht es im ersten Teil um die Frage, welche literarischen Darstellungsformen der Begriff der Vererbung im 19. Jahrhundert privilegiert. Dabei soll auch die Organisation mehrgenerationaler Narrative interessieren, d.h. die erzählerische Proliferation etwa in Romanzyklen nach dem Prinzip des genealogischen Imperativs. Im zweiten Teil wird die Negation dieses Imperativs erörtert. Damit rückt jene vehemente Verweigerung von Fortpflanzung, Vererbung, Geschlechtlichkeit und Zukunft in den Fokus, die literarisch so außerordentlich produktiv geworden ist. Diese paradox anmutende Konstellation steht, wie zu zeigen ist, nicht nur im Zeichen der am Ende des 19. Jahrhunderts so prominenten Denkfigur der Degeneration, sondern arbeitet vor allem an der ästhetischen Modernisierung des Romans.

I. Vererbungs- und Erzählmuster: Der genealogische Imperativ

Im 19. Jahrhundert sind nicht nur die bürgerliche Familie und der zugehörige Roman in generativer und struktureller Hinsicht miteinander assoziiert, wie u.a. Tony Tanner gezeigt hat: »the genesis of both the modern family

⁶ Ebd., S. 93f.

⁷ Vgl. Patricia Tobin: *Time and the Novel. The Genealogical Imperative*, Princeton 1978.

and what we call the novel – and their fates – are closely interlinked«. ⁸ Auch Genealogie und Romanform sind engstens verknüpft, insofern das lineare Erzählen im epischen Roman mit der Idee von Vorfahren und Nachkommen sowie dem Denken in Ursprüngen und Abläufen verbunden ist. Patricia Tobin spricht diesbezüglich von »the homologous congruity between time-line, family-line and story-line« und erläutert diese Homologie: »events in time come to be perceived as begetting other events within a line of causality similar to the line of generations, with the prior event earning a special prestige as it is seen to originate, control, and predict future events.« ⁹

Eine solche Arbeit am Zusammenhang seitens des Romans richtet sich gegen die Kontingenz und Absichtslosigkeit lebendiger Prozesse ¹⁰ und zielt auf eine dezidierte Sinnstiftung, die aus hierarchisierten Ursache-Wirkungs-Relationen resultiert: »the prestige of cause over effect, in historical time, is analogous to the prestige of the father over the son«. ¹¹ Die Geltungs- und Machtansprüche der Ursache über die Wirkung entsprechen jenen des Vaters über den Sohn – und verweisen so auf Familien- und Generationenromane als ein im 19. Jahrhundert enorm produktives, Sujet und Romanform verknüpfendes Genre.

Epische Romane versuchen demnach – analog zu Evolutionstheorie und Historismus –, im Sinne der zeitgenössisch vorherrschenden »Genealogik« ¹² die Vorgeschichten, Ursprünge und Herkunft gegenwärtiger Verhältnisse zu erhellen und qua Entwicklungsdenken daraus resultierende Zukunftsszenarien der Nachkommenschaften – ob im Modus des Fortschritts

⁸ Tony Tanner: *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore 1979, S. 368. Christopher Flint postuliert auch für die britischen Romane des 18. Jahrhunderts eine »correspondance between eighteenth century fiction's depiction of the family and its mode of storytelling« und spricht in diesem Zusammenhang von »the urge to align the history of the family with the history of prose fiction«. Christopher Flint: *Family Fictions. Narrative and Domestic Relations in Britain, 1688–1798*, Stanford 1998, S. 3; vgl. auch Denis Jonnes: *The Matrix of Narrative. Family Systems and the Semiotics of Story*, Berlin/New York 1990, sowie zum Zusammenhang zwischen Familie und narrativen Modellen in Hinblick auf »eine Geschichte der modernen Männlichkeit« Walter Erhart: *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*, München 2001, hier S. 61.

⁹ Tobin: *Time and the Novel* (wie Anm. 7), S. IX u. 7.

¹⁰ »The novel offers, then, not a mimesis of undeliberated, organic life-in-time, but a homologue that enacts a privileged conceptualization of human life as purposeful and therefore imbued with meaning.« Ebd., S. 5.

¹¹ Ebd., S. 12.

¹² Vgl. Sigrid Weigel: *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, München 2006.

oder des Verfalls – zu erzählen.¹³ Die mit solchen Erzählverfahren verbundene heterosexuelle Organisation der *marriage* und *reproduction plots* wird in den Romanen teils im heteronormativen Sinne unkommentiert vollzogen und so affirmiert,¹⁴ teils jedoch auf ihre Ein- und Ausschlussverfahren hin reflektiert – auch in dieser Hinsicht kann eine Untersuchung der Verweigerungsgeschichten, wie sie im Folgenden in Form von ›Vatermord- oder Junggesellennarrativen erfolgen wird, aufschlussreich sein.

Zudem richten sich solche Romane auch auf den Tod, der in ihnen keine Sprach- oder »Erkenntnisgrenze«¹⁵ markiert, sondern im Gegenteil in die Sinnstiftung integriert wird; darauf hat Walter Benjamin eindringlich hingewiesen. Benjamin verortet die Bedeutung des Romans für seine Leser/innen nämlich nicht in der lehrreichen Darbietung eines fremden Schicksals, sondern in dem Gewinn, den die Romanleser/innen aus dem Tod der Romanfigur ziehen. Denn da der Lebenssinn der Figur sich »erst von ihrem Tode her erschließt«, muss der Leser »im voraus gewiß sein, daß er ihren Tod miterlebt«, damit »dieses fremde Schicksal kraft der Flamme, von der es verzehrt wird, die Wärme an uns abgibt, die wir aus unserem eigenen nie gewinnen. Das was den Leser zum Roman zieht, ist die Hoffnung, sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen.«¹⁶ Mit diesem drastischen Bild eines Sich-Wärmens am Tod anderer, das möglicherweise das eigene Überleben sichert, kritisiert Benjamin den »Mythos des Lebens«, wie er sich nicht nur in Wissenschaften und Philosophie, sondern auch in literarischen Schreibweisen und Romanformen des 19. Jahrhunderts, die das Leben beschwören, manifestiert – gut zu beobachten beispielsweise in Émile Zolas *Rougon-Macquart*-Romanzyklus, der gleich betrachtet werden soll.

Wie weitreichend solche vermeintlich lebensnahen, ja ›organischen‹ Romanauffassungen waren und sind, zeigt sich in Roland Barthes' Essay *Literatur und Diskontinuität* (1962), in dem er den umstrittenen Roman *Mobile* von Michel Butor (1961) gegen »die traditionelle Idee vom Buch« – der *Mobile* nicht entspricht – verteidigt:

¹³ Vgl. dazu auch Jobst Welge: *Genealogical Fiction. Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Baltimore 2015.

¹⁴ Vgl. z.B. Judith Roof: *Come As You Are. Sexuality and Narrative*, New York 1996.

¹⁵ Thomas Macho: Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich, in: Jan Assmann: *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*, m.e. Beitrag v. Thomas Macho, Frankfurt a.M. 2000, S. 89–120, hier S. 91.

¹⁶ Walter Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt a.M. 1991, S. 438–465, hier S. 456f.

Das (traditionelle) Buch ist ein Objekt, das *verknüpft, entwickelt, fließt, sich fortspinn*t, das heißt, das den größten Horror vor dem Leeren hat. [...] Auf der einen Seite das ›Gesponnene‹ der lebendigen organischen Substanzen, die bezaubernde Unvorhersehbarkeit der spontanen Verknüpfungen, auf der anderen Seite das Sterile, Unharmonische mechanischer Konstruktionen, kalter knirschender Maschinen [so die gegen Butor erhobenen Vorwürfe] [...]. Denn hinter dieser Verdammung des Diskontinuierlichen verbirgt sich natürlich der Mythos vom Leben.¹⁷

Barthes erläutert dann das – von Butor und ihm kritisierte – Programm einer Literatur, die im Sinne eines solchen Mythos des Lebens verfasst werde, indem »die Wörter innerhalb der großen, Erzählen genannten Kategorie der Kontinuität fließen«, und deren Ziel »ein Fluß von Wörtern im Dienst eines Ereignisses oder einer Idee [sei], die ihren Weg, auf die Auflösung oder die Schlußfolgerung zu, geht.«¹⁸ Barthes' Kritik am »Mythos des Lebens« entspricht der an den »Mythologien« des modernen Alltags im Allgemeinen: Immerzu verschleiern Mythen durch Naturalisierungen das Geworden- und vor allem Gemachtsein von etwas, hier des Erzählens. In Barthes' analytischer Perspektive wird Literatur so als eine Bewältigungsstrategie von Kontingenz lesbar – eine Funktion, die im hier zu diskutierenden Zusammenhang von Leben, Vererbung und der Literatur des 19. Jahrhunderts insbesondere Zolas *Rougon-Macquart*-Romanzyklus kennzeichnet. Dieser zwanzigbändige Zyklus über fünf Generationen der Familie Rougon-Macquart vertritt sowohl das Prinzip des genealogischen Imperativs als auch den damit zusammenhängenden Mythos des Lebens: »la vie« steht mehrfach als letztes Wort am Romanende. Der im gesamten *Rougon-Macquart*-Zyklus immer wieder hervortretende unbändige Vitalismus stört allerdings die programmatische Erzählung eines konsequenten Verfalls und sorgt für eine Relativierung des Leitkonzepts der *dégénérescence*.¹⁹ Zudem ist der beschworene Lebensstrom in erzähltechnischer Hinsicht ein Problem, erfordert er doch eine souveräne Auktorialität, die aus einem ungreifbaren Kontinuum – »la vie aux courants infinis«, »indifférente aux hypothèses«²⁰ – einzelne Segmente isoliert und so überhaupt erkennbar und erzählbar macht. Damit aber werden diese Segmente zugleich in ihrer Kontingenz gezeigt, was die Auk-

¹⁷ Roland Barthes: Literatur und Diskontinuität. Über »Mobile« von Michel Butor [1962], in: Ders.: Literatur oder Geschichte, Frankfurt a.M. 1969, S. 85–101, hier S. 87f.

¹⁸ Ebd., S. 88.

¹⁹ Vgl. Marc Föcking: Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert, Tübingen 2002, S. 343f.

²⁰ Émile Zola: Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire, hg. von Henri Mitterand, Paris 1960ff., Bd. 5, S. 1219.

torialität wiederum entscheidend schwächt.²¹ Der letzte Roman des Zyklus, *Le Docteur Pascal* (1893), arbeitet an diesem Problem, indem er eine solche Autorposition dem Protagonisten Docteur Pascal aufbürdet, der als ein »Meta-Autor« sämtlicher Romane sowie des Lebens selbst fungiert: Er hat die Lebens- und Krankengeschichten aller Familienmitglieder gesammelt und systematisiert sie gemäß verschiedener Vererbungsgesetze. Allerdings wird diese auktoriale Souveränität im selben Roman dem Tod überantwortet, wenn Docteur Pascal, bis zuletzt schreibend, stirbt.²² Das schreibende Subjekt – ob nun Docteur Pascal oder Émile Zola – vermag nichts anderes, als die Kontingenz seiner eigenen Existenz in eine Logik der Abfolge, eine Genealogie der Familienordnung bzw. eine literarische Tradition des Erzählens einzuschreiben. Dieser Akt der Souveränität, sich seine literarische Tradition zu erschreiben, muss sich jedoch letztlich der Kontingenz überantworten, dem unabsehbar, aber unausweichlich eintretenden Tod als dem Ende der individuellen Existenz und Abgrund zwischen den Generationen. Die Technik der Verkettung zur Reduktion von Kontingenz tritt in *Le Docteur Pascal* zum einen in Gestalt von Pascals Arbeit mit den zeitgenössischen Vererbungstheorien eines Darwin, Haeckel, Galton, Weismann und Lucas auf, wenn er die »enchaînements [...] de la descendance«,²³ d.h. die genealogisch-genetische Verkettung der Familie Rougon-Macquart erforscht. Zum anderen findet sich die Technik der Verkettung in der Romanserie selbst: Deren zwanzig Bände sind als experimentelle Reihe zu begreifen, die bei allen digredierenden Zügen auf synchroner Ebene die Art ihrer Verbindung auf diachroner Ebene erweisen soll.²⁴ So spricht Zola in der *Préface* zur gesamten Serie von der auf den ersten Blick zu konstatierenden Unähnlichkeit der auftretenden Figuren, deren innere *liaison* durch eine Analyse

²¹ Für »das Erzählsubjekt des Romanciers« in Zolas *La Fortune des Rougon* beschreibt Marc Föcking »die Konsequenzen einer Auktorialität aus epistemologischer Schwäche: Die Segmentierungen, die Isolierungen von Objekten aus diesem Lebensstrom sind einestils unumgänglich, um zu Erkenntnis- wie Erzählobjekten zu kommen, aber sie sind andererseits stets kontingent und arbiträr«. Föcking: *Pathologia literalis* (wie Anm. 19), S. 325.

²² Vgl. dazu Ulrike Vedder: *Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, München 2011, S. 381.

²³ Zola: *Les Rougon-Macquart* (wie Anm. 20), Bd. 5, S. 1739.

²⁴ In dieser Hinsicht spricht Gumbrecht von zwei zentralen Problemen, »mit denen Zola [...] bei der Planung seines Werkes konfrontiert war: nämlich die Interferenzen zwischen verschiedenen Gesetzen diachronischen Ablaufs aus Bereichen qualitativ verschiedener Determinanten und die Zuordnung von synchronischer und diachronischer Perspektive.« Hans Ulrich Gumbrecht: *Zola im historischen Kontext. Für eine neue Lektüre des Rougon-Macquart-Zyklus*, München 1978, S. 41.

im Paradigma der Vererbung sichtbar zu machen sei, um jenen Faden zu finden, »qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme.«²⁵ Damit nutzt Zola das Konzept einer gesetzmäßigen Vererbung nicht nur als Referenz auf ein prestigeträchtiges wissenschaftliches Modell oder als Erkenntnisinstrument, sondern auch als außerordentlich produktiven Romangenerator. So veröffentlicht Zola mit seinem achten Roman *Une Page d'amour* (1878) einen Stammbaum der Familie Rougon-Macquart, »l'arbre généalogique«, den er als »ma force et mon régulateur« bezeichnet²⁶ – als eine wissenschaftlich-erzählerische Technologie mithin, die neben der Funktion eines Darstellens von Wissen auch die eines Generierens von Wissen und nicht zuletzt eines Generierens von Erzählungen hat, das dem genealogischen Imperativ folgt. Zolas ausufernde epische Schilderungen in zwanzig Bänden sichern ihre Überschaubarkeit in vielfacher Weise: mit Hilfe ihrer Paratexte – u.a. des Stammbaums –, mit Hilfe ihrer Kasuistik, mit Hilfe ihrer engmaschigen hereditär-intergenerationellen Verkettungen sowie mit Hilfe ihrer Zusammenfassung im abschließenden Roman *Le Docteur Pascal*. Solche Maßnahmen zur Reduktion von Kontingenz und zur Herstellung von Übersichtlichkeit stellen sicherlich eine Voraussetzung dar, um Zolas Literatur wiederum für die Wissenschaft nutzbar machen. So verwendet der Psychiater Robert Sommer in seiner Studie *Familienforschung und Vererbungslehre* (1907) Zolas fiktionale Daten der Familie Rougon-Macquart als Material für seine genealogisch orientierten Untersuchungen.²⁷

II. Verweigerung der Vererbung: Möglichkeiten des antigenealogischen Romans

Wenn es nun, nach dem Paradigma des genealogischen Romans, um die Negation des genealogischen Imperativs, d.h. um die erzählerisch so produktive Verweigerung von Fortpflanzung, Vererbung, Geschlechtlichkeit, intergenerationeller Verknüpfung geht, so ist damit an zentraler Stelle die Infragestellung einer familialen, hereditären und literarischen Vaterposition angesprochen: »So wie die narrative Genealogie im 19. Jahrhundert den männlichen Geschlechtscharakter unter Beweis stellt, so ist dieser durch

²⁵ Zola: *Les Rougon-Macquart* (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 3.

²⁶ Ebd., Bd. 2, S. 799.

²⁷ Vgl. Robert Sommer: *Familienforschung und Vererbungslehre*, Leipzig 1907, S. 206–210.

den Abbruch der Genealogie in Frage gestellt.«²⁸ Dabei gilt es nicht nur, den Vater abzuschaffen, um schreiben zu können und jener übermächtigen Figur zu entkommen, die zwar erzähltrachtige Konflikte erzeugt, aber keine Anerkennung des Sohnes und seiner Schreibkunst leistet. Sondern es gilt darüber hinaus – als eine Variante des antigenealogischen Romans –, sich des *toten* Vaters zu entledigen. Ein solcher Versuch findet sich in Form zweier starker Szenen in zwei Romanen, die nicht zufällig als Meilensteine der Modernisierung des Romans gelten: in Herman Melvilles *Pierre or, The Ambiguities* und in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Beide Romane schildern den Versuch der Söhne – deren Namen im Titel stehen und die sich im Roman als Autoren etablieren wollen –, auf antigenealogische Weise »ich« zu sagen, und beide verfolgen das in einer experimentellen Schreibweise, die die gängigen Romanformen explorativ herausfordert. Beide Szenen der Beseitigung eines bereits toten Vaters seien nun genauer auf ihre antigenealogische Reichweite hin betrachtet, bevor dann ein weiteres Modell dezidiert antigenealogischen Schreibens erörtert werden soll: der Jungesellenroman.

In Herman Melvilles Roman *Pierre or, The Ambiguities* (1852) ist die Familie unausweichlich, auch wenn sie zunächst nur aus einer Mutter und deren einzigem Sohn besteht, während der geliebte Mann bzw. Vater seit langem tot ist. Doch diese Zwei-Personen-Familie, die Glendinnings, vervielfältigt sich selbst von Beginn an, noch bevor Pierres Halbschwester Isabel auftaucht: Mutter und Sohn sprechen sich voller Liebe als Bruder und Schwester an, wodurch eine inzestuöse Dimension des Familialen ins Spiel kommt; die toten Vorfahren sind geradezu überpräsent, wodurch die genealogische Dimension des Familialen gegenwärtig ist. Zwar ist das Geschehen in Neuengland angesiedelt, mithin in der ›Neuen Welt‹, in der, so die alteuropäische Vorstellung, das Leben in einer vergangenheitslosen Gegenwart stattfindet. Doch gegenläufig dazu ist Pierre am Beginn des Romans mit seiner Herkunft und seinen Vorfahren völlig identifiziert: »daß auf jene Hügel schon seine wackeren Väter geblickt hatten, daß durch jene Wälder [...] schon so manche seiner Ahnfrauen als junges Mädchen fröhlich dahingeschlendert war, [...] und selbst der Horizont erschien ihm wie ein Gedächtnisring.«²⁹ Der Bruch in diesem Kontinuum setzt mit dem Auftauchen Isabels ein, einer bis dahin unentdeckten illegitimen Tochter des verehrten verstorbenen

²⁸ Erhart: Familienmänner (wie Anm. 8), S. 111.

²⁹ Herman Melville: *Pierre oder Die Doppeldeutigkeiten*, übers. von Christa Schuenke, München/Wien 2002, S. 20; vgl. zum Folgenden auch Vedder: *Das Testament als literarisches Dispositiv* (wie Anm. 22), S. 325–329.

Vaters. Um die Mutter vor diesem Wissen zu bewahren und die Halbschwester aus Armut und Einsamkeit zu retten, verlässt Pierre das idyllische Familiengut, gibt Isabel als seine Ehefrau aus und geht mit ihr sowie mit seiner zur Cousine erklärten früheren Braut Lucy nach New York, wo er Schriftsteller werden will. Die entsetzte Mutter enterbt und verstößt ihn, bevor sie vor Kummer stirbt; am Romanschluss steht der gemeinsame Tod der drei jungen Leute und damit das Ende des gesamten Geschlechts der Glendinnings.

In dieser Geschichte spielt immer wieder ein Porträtgemälde des toten Vaters eine Rolle, auf dem er, »smiling and ambiguous«,³⁰ besonders lebendig und anziehend erscheint. Pierre hat dieses geliebte Bild heimlich in seinen Besitz gebracht, während die Mutter ein konventionelles repräsentatives Gemälde ihres Mannes vorzieht. Das ›lebendige‹ Bild des toten Vaters wird nach der Begegnung mit Isabel einerseits zum Beweisstück ihrer Ähnlichkeit mit dem Vater – andere Belege der Vaterschaft gibt es nicht –, andererseits zum emotionalen Fluchtpunkt des verstoßenen Pierre, der dem Porträt nun allerdings voller Hass begegnet. Dafür gibt der Erzähler eine ebenso diffuse wie weitreichende Erklärung, in der dem Bild »intelligence and vitality« zugeschrieben werden, ja mehr noch: Zeugungskraft und Vaterschaft:

Es war, als lauerte in diesem Bilde irgendeine geheimnisvolle Kenntnis und Lebendigkeit [intelligence and vitality], denn da sich Pierre in seiner eigenen Erinnerung an seinen Vater auf keinen bestimmten Zug besinnen konnte, der etwa auf Isabel übergegangen war, sondern in dem Porträt nur eine ungefähre Ähnlichkeit erkannte, darum kam es ihm so vor, als wär der wahre Vater Isabels jenes gemalte Bildnis selbst und nicht der leibliche Vorfahr [...]; denn [...] Isabel [hatte] einen ganz bestimmten Zug geerbt, der nur in diesem Bildnis festzustellen war, sonst nirgendwo.³¹

Wenn Pierre das Porträt dann verbrennt, so kann dies als der Versuch verstanden werden, mit dem Vaterbild auch den toten Vater gänzlich zu zerstören, um so dessen fatale Lebendigkeit, die genealogische Bindung und die *ambiguities* zu beseitigen – ein Versuch, sich von jenen omnipräsenten Modi der »Verwandtschaft, Wechselbeziehung und Übertragung«³² zu befreien, die den Roman und all seine Figuren und Geschehnisse bestimmen.

Mit der emphatischen Lossagung von Familie, Genealogie, Vererbung und Vergangenheit will Pierre sich selbst als ›Enterbten‹ in die totale Gegenwart

³⁰ Herman Melville: *Pierre or, The Ambiguities*, New York 1963, S. 274.

³¹ Melville: *Pierre* oder *Die Doppeldeutigkeiten* (wie Anm. 29), S. 342f.

³² Ebd., S. 342.

und in die Freiheit seines Selbst entlassen: »cast-out Pierre hath no paternity, and no past, [...] twice-disinherited Pierre stands untrammelledly his ever-present self! – free to do his own self-will and present«.³³

Doch angesichts der skizzierten Überlagerungen und Verstrickungen kann dies nicht das letzte Wort sein, denn bis in die Bilder, die Figuren, die Namen, die Familienstrukturen, die Handlungen und die sprachliche Rhetorik des Romans hinein geht es permanent um Reproduktion. In *Pierre* ist das Prinzip der Wiederholung mit dem der Deszendenz unausweichlich verkettenet: sei es durch den Drang der Protagonisten, sich in fast jeder Äußerung zu wiederholen und Ausrufe immer gleich mehrfach auszustoßen; sei es durch die Eintönigkeit, mit der beispielsweise, wenn von Pierres Großvater namens Pierre erzählt wird, immer wieder dessen Name »grand old Pierre« wiederholt wird; sei es durch die geringen Variationen der immer gleichen Wortfamilie, wie etwa »descendence«;³⁴ sei es durch den repetitiven Erzähler, der seine Wiederholungen geradezu ausstellt in Wendungen wie »it has been said«, »we have before claimed«, »the same grandfather several times herein-before mentioned«;³⁵ sei es durch Kapitelüberschriften, wie etwa »More light, and the gloom of that light; more gloom, and the light of that gloom«. Wörter und Formulierungen wiederholen sich, stammen voneinander ab oder spiegeln sich ineinander, ebenso wie die Figuren dies tun, die »immer schon« untereinander verwandt sind.

Zur exzessiv reproduktiven Struktur trägt zudem die enorme intertextuelle Anspielungsbreite – mit Verweisen u.a. auf Dante, Shakespeare, Byron, Wordsworth, Dickens, Poe sowie u.a. auf den Schauerroman, den Bildungsroman, den psychologischen Roman³⁶ – ebenso bei wie der Protagonist Pierre, der, als Romanfigur, an einem autobiographischen Roman über einen Schriftsteller schreibt. Dieser Schriftsteller in Pierres Roman

³³ Melville: *Pierre or, The Ambiguities* (wie Anm. 30), S. 277.

³⁴ Cindy Weinstein zeigt die vielfache Wiederholung solcher Varianten auf wenigen Seiten; allein in Kap. I.3 tauchen mehrfach auf: descended, endless descendedness, blood-descent, far-descended, descending, double-revolutionary descent; Cindy Weinstein: *We are Family. Melville's »Pierre«, in: Leviathan. A Journal of Melville Studies* 7/1 (2005), S. 19–40.

³⁵ Melville: *Pierre or, The Ambiguities* (wie Anm. 30), S. 8, S. 13 u. 15.

³⁶ Helmbrecht Breinig bezeichnet *Pierre* als »Darstellung des komplexen Wechselbezugs von problematischer Genealogie und ebenso problematischer Intertextualität, wobei die biologische und die textuelle Abstammungslinie sich allenfalls bis zu jener undurchschaubaren, stummen und vielleicht abwesenden/leeren Instanz verfolgen lassen, die die Menschheit als »Gott« bezeichnet.« Helmbrecht Breinig: *Satire und Roman. Studien zur Theorie des Genrekonflikts und zur satirischen Erzählliteratur der USA von Brackenridge bis Vonnegut*, Tübingen 1984, S. 146.

trägt ausgerechnet den Namen Vivia und erscheint damit, versteht man ›Vivia‹ als Ableitung von ›Leben‹ bzw. ›Verlebendigung‹ (*vivification*), wie ein Zerrbild von ›Pierre‹ (*petrification*). Folglich wird der Roman um Vivia das Leben Pierres nicht sichern können, im Gegenteil: Als Pierre sich am Ende erschießt, läßt er die Pistole nicht nur mit einer Kugel, sondern auch mit einem Brief seines Verlegers, der die Rückzahlung von Vorschüssen für nie geschriebene Romane fordert.

Pierres antigenealogischer Wunsch nach Subjektivität, Befreiung und Gegenwart (›free to do his own self-will and present‹) wird durch das Verbrennen des väterlichen Porträts befördert. Doch dem steht die im Roman exzessiv inszenierte und letztlich tödliche Übermacht der Reproduktion – im biologischen und ästhetischen Sinne – entgegen. Folglich inszeniert Melvilles Roman auch das Ungenügen an den gängigen Romanformen des 19. Jahrhunderts, indem er diese so konsequent zitiert, parodiert und rekombiniert, dass *Pierre or, The Ambiguities* als ein unlesbarer, ›verrückter‹ Text von der zeitgenössischen Rezeption verworfen wurde.

Einige Jahrzehnte später haben sich »die Subjektivität der Verweigerung« und »der allen bourgeois Werten entgegenstehende Protagonist der Lebensuntüchtigkeit, [...] Verkörperungen lebens-vergewaltigender oder lebens-desinteressierter Ästheten« in der Literatur etabliert³⁷ – man denke exemplarisch an Jean Floressas des Esseintes in Joris-Karl Huysmans' Roman *À Rebours* (1884) oder an Oscar Wildes Protagonisten Dorian Gray (1891), die ebenfalls explizit als die letzten ihres jeweiligen Geschlechts auftreten. In Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) verdankt sich die Kohäsion des Romans nur mehr der Konstruktion eines subjektiven Bewusstseins, das qua Assoziation und Aufzeichnung die wahrgenommene Welt und die eigene Positionierung darin zu fassen sucht. Darüber hinaus ist es auch die Radikalität einer Szene mit dem toten Vater, die den schreibenden Protagonisten in einem offensiv antigenealogisch gedachten ›Leben‹ verorten soll.

Gemeint ist jene Szene, in der Maltes Vater nach seinem Tod den Herzstich erhält – mithin eine zunächst anachronistisch anmutende Szene, ist doch die Angst vor dem Scheintod, die die Technik des Herzstichs motiviert, vor allem eine des 18. Jahrhunderts.³⁸ Doch taucht sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, nach dem Ende der großen wissenschaftlichen und populären

³⁷ Margret Eifler: Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik, Tübingen 1985, S. 47.

³⁸ Vgl. etwa Martina Kessel: Die Angst vor dem Scheintod im 18. Jahrhundert. Körper und Seele zwischen Religion, Magie und Wissenschaft, in: Thomas Schlich/Claudia Wiese-

Scheintoddebatten, als eine technische und zugleich mythisierte Geste vermehrt wieder auf.³⁹ Bei Rilke nun markiert die ›Tötung‹ des toten Vaters qua Herzstich zugleich die antigenealogische Selbstbegründung des Ich, das nicht zufällig, ebenso wie Pierre, sich als Dichter in einer Großstadt zu etablieren sucht. Malte erinnert sich:

Wer hätte zum Beispiel an diesen Widerstand gedacht. [...] das rasch angesetzte Instrument drang nicht ein. Ich hatte das Gefühl, als wäre plötzlich alle Zeit fort aus dem Zimmer. Wir befanden uns wie in einem Bilde. Aber dann stürzte die Zeit nach mit einem kleinen, gleitenden Geräusch [...]. Auf einmal klopfte es irgendwo. Ich hatte es noch nie so klopfen hören: Ein warmes, verschlossenes, doppeltes Klopfen. Mein Gehör gab es weiter, und ich sah zugleich, daß der Arzt auf Grund gestoßen war. [...] So, so, dachte ich, nun ist es also durch. [...] nun war [er] tot, und nicht er allein. Nun war das Herz durchbohrt, unser Herz, das Herz unseres Geschlechts. Nun war es vorbei. [...] »Heute Brigge und nimmermehr«, sagte etwas in mir. An mein Herz dachte ich nicht. Und als es mir später einfiel, wußte ich zum erstenmal ganz gewiß, daß es hierfür nicht in Betracht kam. Es war ein einzelnes Herz. Es war schon dabei, von Anfang anzufangen.⁴⁰

Der Herzstich garantiert hier nicht nur die endgültige Sicherung des väterlichen Todes, sondern vor allem die endgültige Trennung des Ich vom Vater und vom gesamten Geschlecht der Brigges. Das Herz des Ich, »ein einzelnes Herz«, ist also nicht länger ein genealogisches Organ, das im Tode, durch den Herzstich abgesichert, das Leben auf künftige Generationen überträgt. Vielmehr ist das schreibende Ich mit dem vollendeten Herzstich, d.h. mit der Gewissheit, dass der Vater so tot ist, dass er nicht wiederkehren wird, seiner selbst »zum erstenmal ganz gewiß«. Durch die Lossagung von Vater, Familie, Genealogie gewinnt das Ich den autonomen Status als selbstgeschaffenes »einzelnes Herz«, »dabei, von Anfang anzufangen«.

Das Schaffen eines solchen herkunftslosen Anfangs bildet auch das antigenealogische Ideal der Junggesellenmaschinen um 1900, um das es nun abschließend gehen soll. Am Ende des 19. Jahrhunderts ist der Junggeselle

mann (Hg.): Hirntod. Zur Kulturgeschichte der Todesfeststellung, Frankfurt a.M. 2001, S. 133–166.

³⁹ Der Herzstich ist von Ärzten und Literaten wie etwa von Arthur Schnitzler (gest. 1931) selbst testamentarisch verfügt worden. In Kafkas Tagebuch seiner Italienreise mit Max Brod heißt es im Eintrag vom 1.9.1911: »Gespräch über Scheintod und Herzstich an einem Kaffeehaustischchen auf dem [Mailänder] Domplatz. Mahler hat auch den Herzstich verlangt.« Franz Kafka: Tagebücher, hg. von Hans-Gerd Koch u.a., Frankfurt a.M. 1990, S. 966. Nicht zuletzt hat auch Rainer Maria Rilke selbst beim Tod seines Vaters im Jahr 1906, so hatten beide es verabredet, den Herzstich angeordnet.

⁴⁰ Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in: Sämtliche Werke, hg. von Ernst Zinn, Bd. 6, Frankfurt a.M. 1987, S. 707–946, hier S. 854f.

in der Literatur als eine Figur prominent,⁴¹ die eine lange Generationenkette abbricht und mit ihrer genealogischen Unfruchtbarkeit das Ende der Zukunft verkörpert. So wird der Junggeselle zum Angriff auf die Macht der Vererbung, der Prokreation, des Naturalismus und des sogenannten Lebens stilisiert, wie sie sich am Ende des 19. Jahrhunderts etabliert hat. Einen solchen Angriff führen die künstlerischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts mit dem Produktionsmodell der »Junggesellenmaschine«,⁴² d.h. mit erotisch aufgeladenen Maschinen und Apparaten, die Gegenmodelle zur natürlichen Reproduktion darstellen. Sie dienen der Erregung und Bewegung, der Sexualität und dem Energiekreislauf und sind als sich selbst antreibende Mechanismen konzipiert, die, in keine Teleologie eingespannt, sich den üblichen Restriktionen der Ökonomie sowie den Gesetzen der thermodynamischen Physik entziehen können sollen.

Schon in Marcel Duchamps Kommentar von 1913 zu *La Mariée mise à nue par ses célibataires, même* (*Die Braut, von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar*) (1912–1923), auch genannt *Großes Glas*, findet sich die Benennung »Junggesellenmaschine«⁴³ für den unteren Teil seines Kunstwerks. Jenen Begriff verwendet Michel Carrouges in seinem Essay *Die Junggesellenmaschinen* (1954) zur Bezeichnung von literarischen und künstlerischen Werken, deren Struktur und Funktionsprinzipien denen des *Großen Glases* ähneln: Werke etwa von Edgar Allen Poe, Alfred Jarry, Raymond Roussel, Franz Kafka, Giorgio de Chirico, in denen ebenso phantastische wie technisch ausgereifte Maschinen imaginiert werden, die Mechanik und Erotik vereinen und von jeglicher Zeugungsfunktion – und damit von der Idee familialer Reproduktion, Deszendenz und Genealogie – entkoppelt sind.

Dabei geht es nicht nur um die Verweigerung der Prokreation und der an sie gekoppelten Bedeutsamkeit. Vielmehr besteht das Ziel in einer Neuausrichtung der Kreativität im Zeichen einer Abwesenheit von Nachkommen, wo-

⁴¹ Vgl. etwa Nathalie Prince: *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXème siècle*, Paris 2002; Katherine V. Snyder: *Bachelors, Manhood, and the Novel 1850–1925*, Cambridge 1999; Annette Runte (Hg.): *Literarische Junggesellen-Maschinen und die Ästhetik der Neutralisierung*, Würzburg 2011; Ulrike Vedder: *Reproduktion in Gefahr. Männliche Junggesellen in Literatur und Wissenschaften des 19. Jahrhunderts*, in: Andreas Heilmann u.a. (Hg.): *Männlichkeit und Reproduktion. Zum gesellschaftlichen Ort historischer und aktueller Männlichkeitsproduktionen*, Wiesbaden 2015, S. 43–58.

⁴² Vgl. Hans Ulrich Reck/Harald Szeemann (Hg.): *Junggesellenmaschinen*, Wien/New York 1999.

⁴³ Vgl. Jean Clair: *Vier Daten*, in: Reck/Szeemann (Hg.): *Junggesellenmaschinen* (wie Anm. 42), S. 13.

durch die Idee menschlicher Verwandtschaft qua natürlicher Fortpflanzung und damit auch Konzepte biologischer Vererbung und bürgerlicher Familie mit all ihren Implikationen verabschiedet werden sollen: zugunsten einer »Totem-Verwandtschaft mit der Maschine«,⁴⁴ d.h. einer Mann-Maschine-Konstellation, die ihren mythologischen Charakter ausstellt. In vielen dieser zölibatären Entwürfe wird allerdings der weibliche Körper demontiert oder fragmentiert und als Material genutzt: Wie dies schon Herman Melvilles Erzählung *The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids* (1855) imaginiert – zwar nicht als Junggesellenmaschine im Sinne der späteren künstlerischen Avantgarden, jedoch deren Funktionsweisen präfigurierend. Die künstlerischen Junggesellenmaschinen des frühen 20. Jahrhunderts sind also darauf aus, einerseits sexuelles Begehren ohne Frauen bzw. Weiblichkeit als »reine Lust« zu verwirklichen und andererseits eine »ewig, mühelos funktionierende Maschine« ohne Abnutzung, mithin ein *perpetuum mobile* als »reine Kreation« zu schaffen.⁴⁵

Dass in dieser von bürgerlicher Liebe und Generativität, von Weiblichkeit und Vitalität »gereinigten« Junggesellenästhetik Destruktivität und Todessehnsucht eine zentrale Rolle spielen, analysieren beispielsweise die Werke von Franz Kafka. Wenn Kafkas Literatur die Figur des Junggesellen und diverse Spielarten der Junggesellenästhetik und -maschinerie einsetzt, so handelt es sich, wie Timothy Attanucci betont, »nicht nur um eine literarische Verarbeitung persönlicher Lebensentscheidungen, sondern um die Frage der Organisation biologischer, ökonomischer, sozialer sowie kultureller Produktion und Reproduktion.«⁴⁶ Vor allem aber verbindet Kafkas Literatur eine dezidiert antigenealogische Thematik und Ästhetik einerseits mit dem Begehren nach einem Zusammenhang jenseits von Familie, bei gleichzeitiger Trauer um das Verfehlen dieses Begehrens,⁴⁷ und andererseits mit einer Kritik am literarisch kreierten Mythos des Lebens – die Benjamin und

⁴⁴ Michel Carrouges: Gebrauchsanweisung, in: Reck/Szeemann (Hg.): Junggesellenmaschinen (wie Anm. 42), S. 74–105, hier S. 103.

⁴⁵ »Indem die Junggesellenmaschine den Gesetzen, die unser physikalisches und physiologisches Universum bestimmen, entgeht, verschafft sich ihre Junggesellentätigkeit Zutritt zu den Gefilden reiner Kreation (»Kunst«) und reiner Lust (Erotik).« Jean Clair: Zwei Interpretationen, in: Reck/Szeemann (Hg.): Junggesellenmaschinen (wie Anm. 42), S. 16–18, hier S. 18.

⁴⁶ Timothy J. Attanucci: Kafka: Junggeselle – Maschine. Überlegungen zu einer historischen Kopplung, in: Runte (Hg.): Literarische »Junggesellen-Maschinen« (wie Anm. 41), S. 171.

⁴⁷ Vgl. beispielsweise: »Ohne Vorfahren, ohne Ehe, ohne Nachkommen, mit wilder Vorfahrens-, Ehe- und Nachkommenslust. Alle reichen mir die Hand: Vorfahren, Ehe und Nachkommen, aber zu fern für mich.« Franz Kafka: Tagebücher 1910–1923, hg. von Max Brod, Frankfurt a.M. 1967, S. 402, 22.1.1922.

Barthes mit ihm teilen –, wenn er seine Texte als Todeserzählungen kennzeichnet, an denen sich kein Leser wärmen kann: »Ich selbst aber kann nicht weiterleben, da ich ja nicht gelebt habe, ich bin Lehm geblieben, den Funken habe ich nicht zum Feuer gemacht, sondern nur zur Illuminierung meines Leichnams benutzt.«⁴⁸

⁴⁸ Brief an Max Brod, 5.7.1922, Franz Kafka: Briefe 1902–1924, hg. von Max Brod, Frankfurt a.M. 1966, S. 385.

Gezoomte Lebensbilder

Zum Konflikt zwischen ›Lebenspathos‹ und ›Ästhetizismus‹ in Hofmannsthals früher Novelle *Das Glück am Weg*

In ihrem Roman *Herrn Dames Aufzeichnungen* lässt Franziska zu Reventlow ihren gerade frisch in dem Münchener Bohèmeviertel ›Wahnmoching‹ angekommenen Bürgersohn Herrn Dame folgende Tagebuchnotiz machen:

Hier wird ja überhaupt so viel vom ›Leben‹ gesprochen, und immer so, als ob es durchaus nichts Selbstverständliches sei, sondern gerade das Gegenteil. Aber gerade darin liegt wohl etwas, was reizt und anzieht [...]. Heinz zum Beispiel [ein Freund des Protagonisten] tut ja, als ob er hier in diesem sonderbaren Stadtteil den Stein der Weisen gefunden hätte. Und mir ist, seit ich hier bin, zumut, als ob ich nur in Rätseln sprechen höre und mich zwischen lauter Rätseln bewege. Ich fühle mich ziemlich unglücklich, und in meinem Kopf ist es wirr und dunkel.¹

Die fiktive Notiz ist ein durchaus hellsichtiges und ironisch-aufschlussreiches Dokument der Jahrhundertwende. Die Situation des Herrn Dame ähnelt nämlich in gewisser Weise der Situation eines jeden, der sich mit dem Lebensbegriff um 1900 auseinanderzusetzen begonnen hat. In den Briefen, Essays, Gedichten und Romanen der Jahrhundertwende kursiert das Schlagwort des ›Lebens‹ wie eine geheime Beschwörungsformel und im eigenen Kopf wird es in der Tat sehr schnell »wirr und dunkel«, sobald man sich fragt, was mit dieser geheimnisvollen Rede vom ›Leben‹ eigentlich gemeint ist. Wie die Aufzeichnung des Herrn Dame suggeriert, ist die mentale Verwirrung und Verdunkelung aber wohl gerade eine der Funktionen des um 1900 so populären Lebensbegriffs. Mit der emphatischen Rede vom ›Leben‹ markieren Intellektuelle um 1900 ihre Zugehörigkeit zu einem geistigen *inner circle*, dessen Sprache eben nicht jeder versteht und in dessen habituelles Regelwerk man erst mühsam eingeweiht werden muss. Trotz dieser gewissermaßen programmatischen Kryptik der Lebenssemantik um 1900 soll im Folgenden kurz versucht werden, einige Klarheit in den Lebensbegriff

¹ Franziska zu Reventlow: *Herrn Dames Aufzeichnungen oder Begebenheiten aus einem merkwürdigen Stadtteil*, in: Dies.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 2, hg. von Andreas Thomasberger, Hamburg 2010, S. 26. Bei dem fiktiven Stadtteil ›Wahnmoching‹ handelt es sich um eine relativ eindeutige Anspielung auf das Münchener Bohèmeviertel Schwabing.

der Jahrhundertwende zu bringen, um anschließend seine Funktion und spezifische Reflexion beim jungen Hugo von Hofmannsthal diskutieren zu können.

I. ›Leben‹ als modernes Totalitätskonzept

Wie von der einschlägigen Forschung schon oft gezeigt worden ist, erhält die Lebensphilosophie um 1900 ihren maßgeblichen Impuls durch die zeitgenössische Evolutionsbiologie und deren Deutung der Natur als ein autopoietischer – sich selbst reproduzierender und erhaltender – Entwicklungsorganismus.² Entscheidend dabei ist aber, dass die ›Lebensphilosophie‹ trotz ihrer Orientierung an einem empirischen Naturbegriff und trotz ihrer Abwehr dualistisch-teleologischer Weltbilder kein ›mechanistischer Biologismus‹ sein will. »Die Philosophie des Lebens«, so formuliert es Henri Bergson etwa, »erhebt den Anspruch, Finalismus und Mechanismus gleichermaßen hinter sich zu lassen.«³ Im Anschluss an Schopenhauers Willensontologie und deren enthusiastische Umdeutung durch Friedrich Nietzsche zielt der Begriff des Lebens um 1900 daher nicht auf konkrete biologische Vorgänge ab, sondern auf eine nicht empirisch messbare, organische ›Totalität‹, die im Sinne eines dynamischen ›Lebensschwungs‹⁴ die einzelnen ›Phänomene‹ in ein allumfassendes ›Ganzes‹ integriert: »Zu reinster Ausprägung gelangt das Leben als Zentralbegriff der Weltanschauung da«, so schreibt Georg Simmel, »wo [...] [es] zur metaphysischen Urtatsache, zum Wesen alles Seins überhaupt [...] wird, so daß jede gegebene Erscheinung ein Pulsschlag oder eine Darstellungsweise oder ein Entwicklungsstadium des absoluten Lebens ist.«⁵

Auch die in der Folge Nietzsches so sehr mit dem ›Tod Gottes‹ beschäftigte Jahrhundertwende hält also an der Idee einer metaphysischen Totalität fest, auch wenn diese Totalität nicht mehr durch ›Gott‹ repräsentiert wird,

² Vgl. hierzu v.a. Wolfgang Riedel: *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Würzburg 2011, S. 121–155.

³ Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1912 [frz. EA: *L'Évolution créatrice*, Paris 1907], S. 56.

⁴ Besonders in der Philosophie Henri Bergsons hat der Begriff des Lebensschwungs oder der Lebensschwingkraft (*élan vital*) eine zentrale Bedeutung. Vgl. ebd., S. 93–103.

⁵ Georg Simmel: *Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag*, in: Ders.: *Gesamtausgabe in 24 Bänden*, hg. von Otthein Rammstedt und Gregor Fritz, Bd. 16, Frankfurt a.M. 1999, S. 198.

sondern durch die diesseitige Gesamtheit der organischen Vorgänge selbst. Das Aufkommen jener Geisteshaltung, die Wolf Dietrich Rasch einmal als das ›Lebenspathos‹ oder auch die ›Lebensmystik‹ der Jahrhundertwende bezeichnet hat, lässt sich, so denke ich, am besten als ein modernisierungstypisches Phänomen erklären. Glaubt man den einschlägigen historischen und soziologischen Modernisierungsdarstellungen, so kann das 19. Jahrhundert als ein Zeitraum verstanden werden, in dem sich ein besonderes, bis dahin nicht gekanntes Ausmaß an kulturellen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Differenzierungsprozessen vollzogen hat. Dieser Vorgang wird begleitet von einer Wissenskultur, deren dominante Struktur man als die eines *double bind* beschreiben könnte. So heißt es etwa bei Niklas Luhmann:

Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts [...] produziert die Gesellschaft Wissen über sich selbst und darüber hinausgehende Sinnzusammenhänge doppelgleisig, nämlich einerseits als Wissen über die historische Variabilität aller Formen und andererseits als trotzdem gewolltes Grundlagenwissen oder Ausgangswissen, an das man letztgewiß anknüpfen kann, ohne das aktuelle eigene Leben ins Unsichere zu hängen.⁶

Man könnte sagen, dass die Lebensphilosophie um 1900 auf die beiden von Luhmann genannten Tendenzen und Bedürfnisse der Moderne gleichermaßen reagiert. Die Rede vom ›Leben‹ betont nämlich einerseits »die historische Variabilität aller Formen«, die radikale Verzeitlichung allen Denkens und aller Wahrheit; andererseits suggeriert sie aber auch ein metaphysisches Aufgehobensein des Subjekts, das sich trotz aller Variabilität doch immerhin der Existenz eines omnipräsenten Lebenszusammenhanges gewiss sein kann.

Dass die Lebensphilosophie also gewissermaßen »zwei Fliegen mit Klappe schlägt«, kann man sehr schön an einer Passage aus der 1912 erschienenen Monographie *Seele und Welt* des Basler Philosophen Karl Joël sehen. Dort heißt es:

Wir fühlen in uns den grenzenlosen Strom des Lebens, unsere Gemeinschaft mit Nahem und Fernem, wir fühlen uns eins mit allem Sein, wir tragen in uns das ewige Leben, wir haben in unserm Gefühl das Unendliche gegenüber allem Einzelnen und Vergänglichem, das uns in den Sinnen vorüberzieht.⁷

⁶ Niklas Luhmann: Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition, in: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1980, S. 9–71, hier S. 9.

⁷ Karl Joël: *Seele und Welt*. Versuch einer organischen Auffassung, Jena 1912, S. 386.

Einerseits ist in dieser Passage von einem »grenzenlosen *Strom* des Lebens« die Rede und von ständig *wechselnden* Phänomenen, die »uns in den Sinnen vorüberzieh[en]«. Andererseits spricht Joël aber auch von dem Gefühl einer Einheit »mit allem Sein« und der Empfindung eines Unendlichen, durch das das ›Einzelne und Vergängliche‹ auf ein Ganzes hin transzendiert wird. Gerade für einen modernen Intellektuellentypus, der auf keinen Fall dogmatisch und anachronistisch wirken will, ist die Lebensphilosophie ein attraktives Angebot. Durch die enge Bindung des Lebensdiskurses an die Evolutionsbiologie und deren prozessuales Weltbild ist man als Lebensphilosoph auf der Höhe der Zeit; gleichzeitig hat man im Rahmen des zeitgenössischen ›Lebenswissens‹ aber neue Semantiken des ›Ganzes‹ zur Verfügung, die sich gegen die häufig als ›Zersplitterung‹ gedeuteten Differenzierungsprozesse der modernen Gesellschaft in Anschlag bringen lassen.

Auch für die um 1900 aufkommenden ›modernen‹ Literaturströmungen, wie dem Naturalismus, dem literarischen Jugendstil oder dem Expressionismus, hat das neue Bild von der Welt als dynamisch-organisches ›Leben‹ eminente Bedeutung. Daraus ergibt sich allerdings auch ein Konflikt: Die Literatur steht nämlich vor der offenen Frage, wie sie vor dem Hintergrund einer soziokulturellen Differenzierung, die sie selber ja durch ihre Aufsplitterung in immer neue Literaturströmungen mitvollzieht, dennoch über ein ›Ganzes des Lebens‹ sprechen kann. Eine literarisch-poetologische Tendenz um 1900, für die sich dieses Problem in einem ganz besonderen Maße stellt, ist der sogenannte Ästhetizismus.⁸ Autoren, die mit ästhetizistischen Poetiken in Verbindung stehen, vollziehen die Moderne im Sinne einer radikalen Autonomieästhetik und einer Subjektivierung der Wahrnehmung, wollen das Subjekt oft aber trotzdem in einen universellen Kosmos des ›Lebens‹ integrieren. Besonders im Frühwerk Hugo von Hofmannsthal werden diese beiden divergierenden Tendenzen immer wieder in ein ambivalentes Spannungsverhältnis gebracht.

⁸ ›Ästhetizismus‹ ist einerseits ein von Autoren wie Oscar Wilde, Hugo von Hofmannsthal oder dem jungen Thomas Mann verwendetes Schlagwort zur Charakterisierung eigener oder zeitgenössischer Poetiken. Andererseits ist er besonders in den letzten Jahrzehnten aber auch zu einem Begriff der Literaturwissenschaft geworden, mit dem die dezidiert form- und medienbewussten sowie ›künstlichkeitsaffinen‹ Poetiken und Wirklichkeitskonzepte um 1900 von Baudelaire und Mallarmé über Oscar Wilde und Walter Pater bis hin zu Stefan George und Hugo von Hofmannsthal beschrieben werden. Vgl. hierzu: Ralph-Rainer Wuthenow: *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*, Frankfurt a.M. 1978; Annette Simonis: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabischen und hermetischen Kommunikation der Moderne*, Tübingen 2000. Das Verhältnis Hofmannsthal zum Ästhetizismus diskutiert vor allem Gregor Streim: *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Würzburg 1996 (vgl. auch Anm. 26).

Die Semantisierung des Lebensbegriffs in Hofmannsthals intellektuellen Reflexionen um die Jahrhundertwende sei im Folgenden kurz erläutert, bevor ich mich dann seiner frühen Novelle *Das Glück am Weg* zuwende.

II. Ein »Sprung« im Lebensbecher

Kaum ein literarisches Werk der Jahrhundertwende wird derartig stark mit der Philosophie des ›Lebens‹ in Verbindung gebracht, wie das Hugo von Hofmannsthals. Hofmannsthal ist, wie Wolfdietrich Rasch formuliert, *der* Autor, »für den Leben vielleicht mehr als für jeden anderen die zentrale Vorstellung und das Bezugsfeld aller Gedanken ist [...]«. ⁹ Gelten Schopenhauer und Nietzsche als die philosophischen Urheber der Lebensphilosophie, so wird Hofmannsthal als der zentrale Akteur verstanden, der das Lebenspathos in die Dichtung hineingetragen hat. »[M]an geht nicht zu weit«, so formuliert entsprechend Wolfgang Riedel, »wenn man in Hofmannsthal [...] einen Schlüsselauteur für die Konjunktur von Lebensphilosophie und Dichtung um 1900 erkennt.« ¹⁰ Unter »Verzicht auf eine transzendente Sinngebung« stehe sein Werk im Zeichen eines lebenspathetischen »Gebauntsein[s]«. ¹¹ Es ist offensichtlich, dass Hofmannsthal selbst einiges für seinen Ruf als Lebensempathiker getan hat. In seinem 1896 verfassten *Lebenslied* beschwört er eine mystische Alleinheit des ›Lebens‹, die auch noch die »Abgründe« ¹² des Daseins und selbst den »Tod« ¹³ umfasst. Immer wieder wird bei ihm das ›Leben‹ auch als normative Sinnstiftungsvokabel gegen die funktional differenzierte Moderne in Stellung gebracht. In der 1906 gehaltenen Rede über den *Dichter und diese Zeit* etwa heißt es: »Diese Zeit ist bis zur Krankheit voll unrealisierter Möglichkeiten und zugleich ist sie starrend voll von Dingen, die nur um ihres Lebensgehaltes willen zu bestehen scheinen und die doch nicht Leben in sich tragen.« ¹⁴

⁹ Wolfdietrich Rasch: Aspekte der deutschen Literatur um 1900, in: Ders.: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende, Stuttgart 1967, S. 1–48, hier S. 44.

¹⁰ Riedel: Homo Natura (wie Anm. 2), S. 36.

¹¹ Ebd.

¹² Hugo von Hofmannsthal: Lebenslied, in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. I: Gedichte I, hg. von Eugene Weber, Frankfurt a.M. 1984, S. 63.

¹³ Ebd.

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. Ein Vortrag, in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. XXXIII: Reden und Aufsätze II, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 2009, S. 127–148, hier S. 129.

Bei aller von der Forschung zu Recht betonten Nähe Hofmannsthals zur zeitgenössischen Lebensphilosophie werden die skeptischen Vorzeichen, mit denen Hofmannsthal das Konzept ›Leben‹ versteht, aber häufig unterschlagen. Das ›Leben‹ wird bei Hofmannsthal nämlich doch zumeist als ein Sinnzusammenhang imaginiert, aus dem sich der Typus des modernen Intellektuellen durch Reflexivität und Artifizialität längst herausräsoniert hat; vom Standpunkt der Moderne, so suggerieren es Hofmannsthals Texte, kann man allenfalls noch sentimentalisch auf eine verlorene vitale Totalität zurückblicken.

Die Semantik des ›Lebens‹ wird rückprojiziert auf die Antike, die Renaissance oder auf die Goethezeit um 1800. Goethe selbst erscheint in Hofmannsthals Texten immer wieder als letzter Repräsentant einer Intellektualität und eines Künstlertums, das sich noch im organischen Einklang mit der Natur und dem ›Leben‹ befunden habe. Diese für die Jahrhundertwende typische Form der Goethe-Rezeption zeigt sich etwa in Hofmannsthals berühmtem *d'Annunzio-Essay* von 1893. Mit einer oft ins Ironisch-Absurde kippenden sentimentalischen Gebärde wird Goethe dort geradezu als eine Art ›fröhlicher Landwirt‹ gedeutet, der seine Gedichte aus unbehandelten Naturprodukten zusammensetzt. Besonders die erotische Liebe werde bei Goethe, so Hofmannsthal, noch als etwas ganz Selbstverständliches und Organisches dargestellt. Sie sei etwa in den *Römischen Elegien* »nichts als ein schöner Baum mit duftenden Blüten und saftigen Früchten, nach gesunden Bauernregeln gepflanzt, gepflegt und genossen.«¹⁵ Die zeitgenössische ästhetizistische Künstlergeneration bestehe dagegen, so Hofmannsthal in seinem *Swinburne-Essay*, aus »Menschen, die in einer riesigen Stadt aufgewachsen sind, mit riesigen Schatzhäusern der Kunst und künstlich geschmückten Wohnungen«.¹⁶ »Diese Künstler«, so schreibt er,

sind keine einfachen Menschen, denen ein erlebtes Gefühl zu einem naiven und lieblichen Lied wird. Sie gehen nicht von der Natur zur Kunst, sondern umgekehrt. Sie haben öfter Wachskerzen gesehen, die sich in einem venezianischen Glas spiegeln, als Sterne in einem stillen See. [...] Beim Anblick irgend eines jungen Mädchens werden sie an die schlanken, priesterlichen Gestalten einer griechischen Am-

¹⁵ Hugo von Hofmannsthal: Gabriele d'Annunzio, in: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Bd. 8: Reden und Aufsätze I, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a.M. 1979, S. 174–184, hier S. 182.

¹⁶ Hugo von Hofmannsthal: Algernon Charles Swinburne, in: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Bd. 8 (wie Anm. 15), S. 143–148, hier S. 143f.

phore denken und beim Anblick schönfliegender Störche an irgendein japanisches Zackornament.¹⁷

Der moderne Großstadtmensch mag zwar eine Sehnsucht nach dem aufgehobensein in einer Totalität des ›Lebens‹ haben. Er kann jedoch gar keinen unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit – zum ›Leben‹ – mehr herstellen, sondern hat eine Wahrnehmung, die durch vorangegangene Lektüreeindrücke und Kunstrezeptionen verstellt und stilisiert ist. Das Lebenspathos wird somit immer wieder von den Erfahrungen eines ›Lebens‹-Mangels begleitet. Im *d'Annunzio-Essay* bringt Hofmannsthal das defizitäre Lebensgefühl der eigenen Generation mit einem besonders eindringlichen Bild zum Ausdruck:

Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig; denn, wie neulich Bourget schön und traurig gesagt hat, der Becher, den uns das Leben hinhält, hat einen Sprung, und während uns der volle Trunk vielleicht berauscht hätte, muß ewig fehlen, was während des Trinkens unten rieselnd verlorengeht; so empfinden wir im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen. Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, hellstichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen den Kindern des Lebens umher.¹⁸

Besonders in der ebenfalls 1893 entstandenen Kurznovelle *Das Glück am Weg* macht Hofmannsthal die melancholische Einsicht einer permanenten Verfehlung des ›Lebens‹ in der Moderne zum Ausgangspunkt einer ästhetischen Problemreflexion. Diesem Text möchte ich mich im Folgenden etwas eingehender widmen.

III. Erzähltes ›Leben‹ und mediale Überblendung

Das Glück am Weg ist unter dem Eindruck einer Südfrankreichreise entstanden, die Hofmannsthal im September 1892 mit seinem Französischlehrer Dubray unternahm. Als Prätext der Novelle kann ein Brief Hofmannsthals

¹⁷ Ebd., S. 143.

¹⁸ Hofmannsthal: Gabriele d'Annunzio (wie Anm. 15), S. 175. Mit den »Kindern des Lebens« meint Hofmannsthal offenbar einen zeitgenössisch existierenden Menschentypus, der zu einer unmittelbaren Bezugnahme auf das ›Leben‹ fähig ist. Solche Vorstellungen und Bezeichnungen finden sich in seinen Texten häufig, ohne dass allerdings diese Gruppe an Menschen genauer benannt und konkretisiert wird. Wie die Analyse von Hofmannsthals Novelle noch zeigen wird, markiert er in seinen Erzähltexten die Idee eines gegenwärtigen ›Lebens-Menschen‹ entsprechend auch als intellektuelle Fiktion.

an seinen Freund Edgar Karg von Bebenburg verstanden werden, in dem er schreibt: »Ich fühle mich während einer Reise meist nicht recht wohl: mir fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebens; ich sehe mir selbst leben zu und was ich erlebe ist mir wie aus einem Buch gelesen; erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft.«¹⁹

Die Erwartung, mit der das Reisen in bildungsbürgerlichen Kreisen des 19. Jahrhunderts verbunden ist, nämlich Quelle unmittelbarer Erlebnisse zu sein, geht für den spätzeitlichen Intellektuellen nicht mehr in Erfüllung. An die Stelle authentischer Erlebnisse treten die reflexive Selbstanalyse und das Gefühl, eine künstlich arrangierte Romanhandlung zu rezipieren. Das Erleben ist intellektuell überlagert und sinnliche Eindrücke (»Farbe und Duft«) stellen sich paradoxerweise nicht aktuell, sondern erst im Rahmen eines verklärenden Rückblicks ein. In der Novelle selbst wird diese Perspektive des Rückblicks in zweierlei Hinsicht ästhetisiert: Zum einen spricht dort ein homodiegetischer Erzähler, der rückblickend über eine Schifffahrt entlang der Riviera berichtet. Zum anderen ist das Erleben des Schiffsreisenden selbst durch die Perspektive des Rückblicks geprägt. Der Text beginnt mit den Sätzen:

Ich saß auf einem verlassenem Fleck des Hinterdecks auf einem dicken, zwischen zwei Pflöcken hin- und her gewundenen Tau und schaute zurück. Rückwärts war in milchigem, opalinem Duft die Riviera versunken, die gelblichen Böschungen, über die der gezerzte Schatten der schwarzen Palmen fällt, und die weißen, flachen Häuser, die in unsäglichem Dickicht rankender Rosen einsinken. Das alles sah ich jetzt scharf und springend, weil es verschwunden war, und glaubte den feinen Duft zu spüren, den doppelten Duft der süßen Rosen und des sandigen, salzigen Strandes. Aber der Wind ging ja landwärts, schwärzlich rieselnd lief er über die glatte, weinfarbene Fläche landwärts. So war es wohl nur Täuschung, daß ich den Duft zu spüren glaubte. (GaW, S. 7)²⁰

Das zeiträumliche Vergangen- und Verschwundensein von Situationen und Landschaften erscheint hier geradezu als die Bedingung ihrer Sicht- und Beschreibbarkeit. Das für das Genre der Reiseerzählung typische Element der Landschaftsbeschreibung folgt keinen aktuellen Eindrücken, sondern ist das Produkt einer rückblickend-erinnernden Einbildungskraft. Tatsächlich Gesehenes und bloß Gewünschtes fließen ineinander. Die Beschreibung

¹⁹ Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel, hg. von Mary E. Gilbert, Frankfurt a.M. 1966, S. 19.

²⁰ Hier und im Folgenden wird mit der Sigle GaW und Seitenzahl verwiesen auf Hugo von Hofmannsthal: Das Glück am Weg, in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. XXVIII: Erzählungen I, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1975, S. 7.

der Landschaft als eine Zusammensetzung von »gelblichen Böschungen«, »schwarzen Palmen« und »weißen, flachen Häuser[n]« liest sich wie eine Hommage an die farb- und flächendominierten Landschaftsbilder eines Paul Cézanne oder Vincent van Gogh.²¹ Und wenn die flachen, weißen Häuser in einem »unsäglich[e] Dickicht rankender Rosen einsinken«, so muss man unweigerlich an die Bilder des Jugendstils denken, an verschlungene florale Formen, mit denen um 1900 die Idee eines alles in sich einverleibenden Lebensstromes ästhetisiert wird. Solche Bilder scheinen die Wahrnehmung des Erzählers zu strukturieren, und es ist somit wohl in erster Linie die Reminiszenz ästhetischer Erlebnisse, durch die die optische Landschaftsbeschreibung geprägt ist.

Auch der auf der olfaktorischen Ebene geschilderte »doppelte[] Duft der süßen Rosen und des sandigen, salzigen Strandes« entpuppt sich, wie der Verweis auf den landeinwärts gehenden Wind offenlegt, als reines Produkt der Einbildungskraft. Wenn der Erzähler seine Wahrnehmungen allerdings als »Täuschung« bezeichnet, so kann dem Leser eine gewisse Koketterie dabei nicht entgehen. »Solche Täuschungen«, so Ursula Renner, »besitzen literarhistorisch, spätestens seit Baudelaire, einen besonderen Status«.²² Sie verweisen nicht auf einen fehlerhaften Sinnesapparat, sondern auf eine Vorstellungskraft mit eigenem Wahrheitsanspruch, auf eine »Wahrheit der Imagination«.²³ Die Vorstellungskraft mit ihrem Inventar an Erinnerungen, ästhetischen Rezeptionserlebnissen und mythologischen Motiven will sich ein eigenes Recht über die Wirklichkeit verschaffen: Die Außenwelt soll den inneren Bildern unterworfen werden. Ein solcher Anspruch zeigt sich ganz besonders in der Art und Weise, wie der Erzähler auf den Anblick eines leeren Flecks auf der Meeresoberfläche reagiert:

Jetzt hätte es dort aufrauschen müssen, und wie der wühlende Maulwurf weiche Erdwellen aufwerfend den Kopf aus den Schollen hebt, so hätten sich die tiefenden Mähnen und rosigen Nüstern der scheckigen Pferde herausheben müssen, und die weißen Hände, Arme und Schultern der Nereiden, ihr flutendes Haar und die zackigen, dröhnenden Hörner der Tritonen. (GaW, S. 7)

Die Erzählweise wechselt hier grammatisch in den Modus eines normativen Konjunktivs. Sie schildert keine erlebten Ereignisse oder Vorgänge, die plausiblerweise geschehen könnten; vielmehr formuliert sie einen Imperativ, ein

²¹ Zur Rolle der bildenden Kunst in Hofmannsthals Werk vgl. v.a. Ursula Renner: »Die Zauberschrift der Bilder«, *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Freiburg i.Br. 2000.

²² Ebd., S. 88.

²³ Ebd.

Sollen, nach dem sich das Naturgeschehen in einem idealen Sinne richten *müsste*. Dieser normative Wunsch scheint an zwei Instanzen gleichzeitig gebunden zu sein: Er ist einerseits der Wunsch des Protagonisten, des Schiffsreisenden, der sich nach spektakulären Erlebnissen sehnt; andererseits ist er aber auch der Wunsch des novellistischen Erzählers, der auf der Suche nach einer ›unerhörten Begebenheit‹, einem zentralen Erzählanlass ist.²⁴

Die Rede von im Wasser schwimmenden Tritonen und Nereiden lässt vermuten, dass Protagonist und Erzähler ihre Normen aus der zeitgenössischen Reflexion antiker Mythen beziehen. Ein Blick in die zeitgenössische Kunstszene zeigt denn auch, dass es in erster Linie die lebensphilosophisch-ästhetischen Anverwandlungen mythologischer Traditionsbestände sind, die das Naturerleben im Text vorstrukturieren: Besonders in den Gemälden Arnold Böcklins werden in Bildern der nackten Körperlichkeit und der enthemmten Sinnlichkeit zentrale Ideen der Lebensphilosophie ästhetisiert.²⁵

Sowohl auf der Ebene des Figurenerlebens als auch auf der Ebene der poetologischen Reflexion wird in Hofmannsthals Text also ein ›Leben‹ gesucht, das aber lediglich in Form einer mythologischen und künstlerischen Ikonographie verfügbar zu sein scheint. Dieses ›künstliche Leben‹ wird jedoch – und hier unterscheidet sich der Text deutlich von einer ästhetizistischen Programmschrift – als ein Mangel gedeutet und inszeniert. Die Suchbewegung des Textes visiert das ›wahre‹, das organische und natürliche ›Leben‹ an und eben *nicht* den bloß ästhetischen Schein.²⁶

²⁴ Den novellistischen Charakter des Textes betont Hofmannsthal selbst in einem Brief an Marie Herzfeld, indem er ihn dort als eine ›allegorische Novelette‹ bezeichnet. Zit. nach dem Kommentar der kritischen Ausgabe (wie Anm. 20), S. 199. Dass die von Goethe als Charakteristikum der Novelle benannte ›unerhörte Begebenheit‹ in Hofmannsthals Text aber allenfalls in der Uneigentlichkeit der Symbole und der Imagination stattfindet, wird durch die Attribuierung des Textes als ›allegorisch‹ durchaus angedeutet.

²⁵ Zur Böcklin-Rezeption um 1900 und bei Hofmannsthal vgl. Renner: »Die Zauberschrift der Bilder« (wie Anm. 21), S. 112–151.

²⁶ Zu Recht betont Gregor Streim freilich die enorme Nähe Hofmannsthals zum Frühwerk Friedrich Nietzsches und der darin formulierten ästhetizistischen Annahme, »daß ›Leben‹ nur im Medium der Kunst« bzw. »im Medium eine[r] subjektive[n] Wahrnehmungsweise« »erfahrbar« ist, die den Charakter eines »ästhetischen Scheins« hat (Streim: Das ›Leben‹ in der Kunst [wie Anm. 8], S. 76). Trotz diesem unbestreitbaren »Bekenntnis [Hofmannsthals] zum Schein« (ebd., S. 116) lässt sich aber doch feststellen, dass auf der inhaltlichen Ebene seiner fiktionalen Texte immer wieder ein enormes Authentizitäts- und Präsenzbegehren inszeniert wird. Das Drängen der fiktiven Figuren nach einem ›Leben‹ außerhalb aller Kunst und Scheinhaftigkeit erzeugt gerade jene aporetisch-unlösaren Spannungen zwischen Ästhetizismus und Lebensphilosophie, von der meines Erachtens besonders die frühen und mittleren Texte dieses Autors geprägt sind.

Die Hoffnung auf ein ›authentisches‹ Reise-Erlebnis bzw. eine novellistische ›unerhörte Begebenheit‹ richtet sich denn auch bald auf ein zweites Schiff, das am Horizont erscheint und sich dem Schiff des Protagonisten nähert. Aber auch hier kollidiert die Erwartung eines von außen herankommenden Ereignisses mit der gleichzeitigen Erfahrung einer medial-künstlichen Überblendung des Erlebens. Auf die Entdeckung des Schiffes reagiert der Protagonist bezeichnenderweise mit den folgenden Handlungen:

Ich wechselte meinen Platz, trug meinen englischen Roman ins Lesezimmer zurück und holte mein Fernglas. Es war ein sehr gutes Glas. Es brachte mir einen bestimmten runden Fleck des fremden Schiffes ganz nahe, fast unheimlich nahe. Es war, wie wenn man durchs Fenster in ein ebenerdiges Zimmer schaut, worin sich Menschen bewegen, die man nie gesehen hat und wahrscheinlich nie kennen wird; aber einen Augenblick belauscht man sie ganz in der engen dumpfen Stube, und es ist, als ob man ihnen da unsäglich nahe käme. (GaW, S. 8)

Das Zurücktragen des »englischen Roman[s] ins Lesezimmer« erscheint zunächst als programmatische Handlung: Die Literatur und damit die Welt der Zeichen und Symbole soll ›zurück‹ an ihren Platz – nämlich ins »Lesezimmer« – verwiesen werden. Indem es zudem ein ›englischer Roman‹ ist, der dorthin ›zurückgetragen‹ wird, liest sich diese Handlung wie eine Abkehr vom stilisierten Wirklichkeitsverhältnis des – vor allem englischsprachig dominierten – Ästhetizismus. Bezeichnend ist jedoch, dass dieser antiästhetizistische Akt kein ›authentisch-unmittelbareres‹ Verhältnis zur Wirklichkeit hervorbringt: Denn das eine Instrument einer reflexiven Moderne wird gegen ein anderes ausgetauscht. An die Stelle der Literatur tritt keine unmittelbare ›Wirklichkeit‹, sondern ein »Fernglas«: Dieses symbolisiert gewissermaßen die Situation einer historistischen Epoche, die eben *keine* ›authentischen‹ Erlebnisse mehr hat, sondern fernliegende Zusammenhänge künstlich heranzoomt. Motivgeschichtlich ist es u.a. durch E.T.A. Hoffmanns Novelle *Der Sandmann* geprägt. Dort fungiert es als Instrument einer Pseudovitalisierung: Durch das Fernglas blickend hält der Protagonist Nathanael die künstlich hergestellte Puppe Olimpia für einen wahren, lebenden Menschen.

Auch in Hofmannsthals Novelle ist das Fernglas symbolischer Träger eines solchen Antagonismus von ›Lebendigkeit‹ und ›Künstlichkeit‹, von ›Realität‹ und ›Schein‹. Das Fernglas stellt eine Nähe her, deren illusionärer Charakter hier abermals durch eine Grammatik des Konjunktiv – einen Modus des ›Als-ob‹ – markiert wird: Es ist eben nur so, *als ob* man den Menschen in fremden Wohnungen durch das Fernglas unsäglich nahe *käme*.

Entsprechend stellt das Fernglas denn auch keine emotionale Nähe, sondern eine dezidiert ästhetische Stilisierung des Gesehenen her:

Den runden Fleck in meinem Glas begrenzte schwarzes Tauwerk, messinginge-
faßte Planken, dahinter der tiefblaue Himmel. In der Mitte stand eine Art Feldsessel,
auf dem lag, mit geschlossenen Augen, eine blonde, junge Dame. Ich sah alles ganz
deutlich: den dunklen Polster, in den sich die Absätze der kleinen lichten Halbschu-
he einbohrten, den moosgrünen breiten Gürtel, in dem ein paar halboffene Rosen
steckten, rosa Rosen, La France-Rosen ... (GaW, S. 8)

Durch das »schwarze[] Tauwerk« und die »messingeingefaßte[n] Planken« erfolgt hier eine zusätzliche Rahmung des Fernglas-Blickes und die Erwähnung eines »dahinter« liegenden – gleichsam als *background* fungierenden – »tiefblaue[n] Himmels« lässt die ästhetische Bildhaftigkeit des Erlebens offenbar werden. Der bildhafte Wahrnehmungsmodus wird durch die ästhetische Platzierung der »junge[n] Dame« »[i]n der Mitte« des Sichtfeldes zudem weiter fortgeführt. Die liegende Position der Dame auf einem »dunklen Polster«, ihre »kleinen, lichten Halbschuhe« sowie ihr »moosgrüne[r] breite[r] Gürtel, in dem ein paar halboffene Rosen steckten« (GaW, S. 8), lassen diese als eine Reminiszenz jener Ikonographien des Erotischen erscheinen, wie sie von der Antike über die Neuzeit bis hin in die Moderne immer wieder produziert wurden.²⁷ Tatsächlich wird die Frau nun für den Erzähler zu einer Projektionsfläche für erotisch aufgeladene ›Authentizitäts‹, ›Natürlichkeits‹ und ›Lebens‹-Semantiken. So spekuliert er etwa über ihren Zustand mit den folgenden Worten: »Ob sie schlief? Schlafende Menschen haben einen eigentümlichen, naiven, schuldlosen, traumhaften Reiz. Sie sehen nie banal und nie unnatürlich aus« (GaW, S. 8). Die Imagination der Frau als »schlafend« erlaubt es dem Protagonisten, sie mit Semantiken des ›Authentischen‹ und ›Natürlichen‹ aufzuladen. Dass in Hofmannsthals Text aber keine Verabsolutierung des Subjektiv-Imaginären erfolgt, zeigt sich darin, dass diese Vorstellungen durchaus als Projektionen markiert und mit ›tatsächlich‹ stattfindenden äußeren Vorgängen konfrontiert werden. Unmittelbar nach seinen Reflexionen über die ›Schuldlosigkeit‹ und

²⁷ Vgl. dazu Renner: »Die Requisiten und Gebärden der Frau – [...] – allesamt sind sie Elemente eines kulturellen Codes, der die Frau als Liebesobjekt ausweist. Gürtel und Blumen attribuieren, seit die Antike Aphrodite und die Grazien damit ausstattete, weibliche Schönheit und Anmut. [...] Die geschlossenen Augen, das eingedrückte Kissen, der Gürtel, das heruntergefallene Buch bezeichnen im 19. Jahrhundert eine Frau, die ihren Liebhaber erwartet. Ihre legendären Ikonen sind Goyas (bekleidete) *Maya* (1789–1805) und Manets *Olympia* von 1863.« Renner: »Die Zauberschrift der Bilder« (wie Anm. 21), S. 90.

›Natürlichkeit‹ schlafender Menschen bemerkt der Erzähler über die Frau auf dem Schiff: »Sie schlief nicht. Sie schlug die Augen auf und bückte sich um ein heruntergefallenes Buch« (GaW, S. 8). Der Protagonist, der programmatisch sein Buch ins »Lesezimmer« zurücktrug, um sich einer ›lebendigen Wirklichkeit‹ zuzuwenden, muss erkennen, dass das Objekt seiner Lebenssehnsucht sich ausgerechnet nach einem heruntergefallenen Buch bückt. Anstelle einer schuldlos schlafenden Frau hat der Protagonist es bei der Dame auf dem Schiff mit einer durchaus wachen Person zu tun, die eben das tut, wovon er selbst loskommen wollte: lesen und reflektieren. Die Naivitätssehnsucht des postnaiven Intellektuellen bleibt unerfüllt, bleibt Projektion und Wunschphantasie.

Trotz dieses resignativen Einschubes bleibt der Betrachter auf den projizierenden Wahrnehmungsmodus zurückgeworfen, verhindert der tatsächliche Abstand der beiden Schiffe doch das Zustandekommen eines direkten Blickkontaktes:

Ihr Blick lief über mich, und ich wurde verlegen, daß ich sie so anstarrte, aus solcher Nähe; ich senkte das Glas, und dann erst fiel mir ein, daß sie ja weit war, dem freien Auge nichts als ein lichter Punkt zwischen braunen Planken, und mich unmöglich bemerken könne. (GaW, S. 8)

Der ›fremde Blick‹, das Angeschautwerden durch ein anderes Subjekt und das damit verbundene Gefühl der Scham wird später in der Phänomenologie Jean Paul Sartres bekanntlich die entscheidende Erfahrung des ›Anderen‹, der fremden Subjektivität bilden.²⁸ Ein solcher Sprung über die

²⁸ Vgl. hierzu das bekannte Kapitel über den »Blick« in Sartres *Das Sein und das Nichts*. Dort heißt es: »[...] das, worauf sich mein Erfassen des Andern in der Welt als *wahrscheinlich ein Mensch seiend* bezieht, ist meine permanente Möglichkeit, *von-ihm-gesehen-zu-werden* [...]«. Die Anerkennung des Anderen ist für Sartre keine Erkenntnis, sondern eine Erfahrung, die sich vor allem in einem Gefühl, wie etwa dem der ›Scham vor jemandem‹ manifestiert. Sartre schreibt dazu: »[...] die Scham oder der Stolz enthüllen mir den Blick des Andern und mich selbst am Ziel dieses Blicks, sie lassen mich die Situation eines Erblickten *erleben*, nicht *erkennen*. Die Scham aber ist [...] Scham über *sich*, sie ist *Anerkennung* dessen, daß ich wirklich dieses Objekt *bin*, das der Andere anblickt und beurteilt.« Jean Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Vincent von Wroblewsky, Bd. 3: *Philosophische Schriften I* (Deutsch von Hans Schöneberg und Traugott König), Reinbek 1994, S. 464 u. 471 (Hervorhebung im Original). Es ist frappierend, wie sehr in Hofmannsthals Werk das Verhältnis von eigener und fremder Subjektivität immer wieder über ebensolche Blickrelationen ausgelotet wird. Neben dem *Glück am Weg* ist der ›Blick‹ auch in dem *Märchen der 672. Nacht* (1895) und in der Reiseerzählung *Augenblicke in Griechenland* (1908–1914) ein solchermaßen strukturbildendes Element.

»Klippe des Solipsismus«,²⁹ durch den er sich als ein Subjekt unter anderen Subjekten erfahren könnte, bleibt für den Protagonisten in Hofmannsthals Novelle jedoch unmöglich. Die empfundene ›Verlegenheit‹ entspringt bloß der Illusion einer Nähe, eines Angeschautwerdens und schwindet, sobald er das Fernglas vom Auge nimmt. Somit bleibt die Frau auf dem Schiff ein bloßer, auf die Subjektivität des Protagonisten bezogener Gegenstand. Diese Gegenständlichkeit manifestiert sich denn auch in ihrer Beschreibung als anonymer Farbenkomplex: als »lichter Punkt zwischen braunen Planken«. Trotz solcher desillusionistischen Einschübe hält der Erzähler an der Bedeutungshaftigkeit der auf dem Schiff gesehenen Frau fest. Eine ganze Zeit meint er etwa, die Frau schon einmal früher gesehen zu haben, ein Gefühl, das sich jedoch bei dem Versuch einer Konkretisierung als faktisch nicht greifbar erweist:

Ich versuchte es, schärfer zu denken: ein gewisser kleiner Garten, wo ich als Kind gespielt hatte, mit weißen Kieswegen und Begonienbeeten ... aber nein, das war es nicht ... damals mußte sie ja auch ein kleines Kind gewesen sein ... ein Theater, eine Loge mit einer alten Frau und zwei Mädchenköpfe, wie biegsame lichte Blumenköpfe hinter dem Zaun ... ein Wagen, im Prater, an einem Frühlingmorgen ... oder Reiter? ... Und der starke Geruch der taufeuchten Lohe und Kastanienblütenduft und ein gewisses helles Lachen ... aber das war ja jemand anderes Lachen ... ein gewisses Boudoir mit einem kleinen Kamin und einem gewissen hohen Louis-Quinze-Feuerschirm ... alles das tauchte auf und zerging augenblicklich und in jedem dieser Bilder erschien schattenhaft diese Gestalt da drüben, die ich kannte und nicht kannte [...] ... Aber in keinem der Bilder blieb sie stehen, sie zerrann immer wieder, und das vergebliche Suchen wurde unerträglich. (GaW, S. 8f.)

Formal kommt diese poetische Evokation eines subjektiven Bewusstseins den Experimenten des ›Inneren Monologs‹ und des *stream of consciousness* schon ziemlich nahe. Angetrieben durch das diffuse Gefühl eines Déjà-vu wird eine mentale Suchbewegung in Gang gesetzt, deren Hoffnungen und Aporien im Text sprachlich vorgeführt werden. Der Versuch, die im Bewusstsein aufscheinenden Assoziationen »schärfer zu denken«, gerät zu einem schier unendlichen Projekt, das immer wieder von resignativen Einschüben und Eingeständnissen unterbrochen wird.

Der ontologische Status der im Text anzitierten Ereignisse bleibt zudem offen. Kindheitserlebnisse und Theaterbesuche mischen sich da wahrscheinlich mit angelesenen Geschehnissen und fiktiven Orten. Das Boudoir als ein

²⁹ So der Name eines weiteren Kapitels in Sartres Schrift: Das Sein und das Nichts (wie Anm. 28), S. 408ff.

Ort heimlicher erotischer Begegnungen und Ausschweifungen kennt man z.B. aus den Schriften des Marquis de Sade. Eine seiner zentralen sexualkundlichen ›Unterweisungsschriften‹ trägt etwa den Titel *Die Philosophie im Boudoir oder Die lasterhaften Lehrmeister*.³⁰ Der Topos des Boudoir taucht dort also schon im Titel auf.

Das Déjà-vu-Gefühl scheint damit nicht durch eine tatsächliche frühere Begegnung mit der Frau begründet zu sein, sondern vor allem durch ästhetische Rezeptionserlebnisse, die durch das Gesehene aktualisiert werden. Die mentale Suche des Protagonisten endet denn auch wie folgt:

Gewisse Musik hatte mir von ihr geredet, ganz deutlich von ihr, am stärksten Schumannsche; gewisse Abendstunden auf grünen Veilchenwiesen, an einem rauschenden kleinen Fluß, darüber der feuchte, rosige Abend lag; gewisse Blumen, Anemonen mit müden Köpfchen ... gewisse seltsame Stellen in den Werken der Dichter, wo man aufsieht und den Kopf in die Hand stützt und auf einmal vor dem inneren Aug die goldenen Tore des Lebens aufgerissen scheinen ... Alles das hatte von ihr geredet, in all dem war das Phantasma ihres Wesens gelegen, wie in gläubigen Kindergebeten das Phantasma des Himmels liegt. (GaW, S. 9)

Hatte der Erzähler zuvor implizit auf Werke der bildenden Kunst verwiesen, so sind es nun die Medien der Musik und der Literatur, die als Antizipationen des ›Lebens‹ gedeutet werden. Namentlich die Literatur erscheint dabei als Produktionsstätte eines Scheins, als Evokation eines mythisch überhöhten ›Lebens‹, das man durch goldene Tore hindurch betreten kann. Wohl nicht umsonst vergleicht der Erzähler den phantasmagorischen Charakter dieses ›Lebens‹ hier mit dem Gegenstand ›gläubiger Kindergebete‹. Das ›Leben‹ wird damit als eine dem Begriff ›Gottes‹ ähnliche Kategorie des Glaubens markiert, dessen Gegenstand sich nicht so ohne weiteres in der Empirie wiederfindet. Wenn also die Frau auf dem Schiff als eine Repräsentantin oder Verwirklichung des durch Kunst antizipierten ›Lebens‹ gedeutet wird, so geschieht dies mit dem gleichzeitigen Wissen um den bloßen Ideencharakter dieses ›Lebens‹.

Das Fernglas in der Hand des Protagonisten erfährt somit – ähnlich wie in E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* – eine funktionale Umkehrung: Anstatt den gesehenen Gegenstand selbst zu vergrößern und in seinen spezifischen Eigenschaften sichtbar zu machen, projiziert es ein subjektives Lebensphantasma in das Geschaute hinein. Das schließlich erfolgende Auseinandergleiten der beiden Schiffe kommentiert der Erzähler denn auch wie folgt: »[...] es

³⁰ Der Originaltitel lautet: *La Philosophie dans le boudoir, ou Les Instituteurs immoraux*, Londres/Paris 1795.

war einfach, als glitte dort mein Leben selbst weg, alles Sein und alle Erinnerung, und zöge langsam, lautlos gleitend, seine tiefen, langen Wurzeln aus meiner schwindelnden Seele, nichts zurücklassend als unendliche, blöde Leere.« (GaW, S. 10)

Hatte der Erzähler zuvor die Frau zum Symbol seines ›Lebens‹ oder des ›Lebens schlechthin‹ hochstilisiert, so imaginiert er nun folgerichtig die Entfernung des Schiffes als einen Prozess der ›Entlebendigung‹, die ihn als hül- lenhaftes Gespenst zurücklässt. Die Novelle endet mit den Worten:

Wie ich so hinstarrte auf das schwindende Schiff, das sich ein wenig gedreht hatte, kehrte sich mir unter Bord etwas Blinkendes zu. Es waren vergoldete Genien, goldene, an das Schiff geschmiedete Geister, die trugen auf einem Schild in blinkenden Buchstaben den Namen des Schiffes: ›La Fortune... (GaW, S. 11)

Die vergoldeten Genien, die den Namen des Schiffes tragen, korrespondieren hier mit den durch die Dichtung evozierten »goldenen Toren des Lebens«. Der Verweis suggeriert, dass ›La Fortune‹, das Glück oder das Schicksal, der Begegnung mit dem ›Leben‹ oder dem ›Lebendigen‹ schlechthin entspricht. Die empirische Einlösung der vor allem durch verschiedene Kunstmedien erweckten ›Lebens-Erwartung‹ erweist sich jedoch als unerfüllbarer Wunsch: Das Schiff und mit ihm die Frau, die auf diesem Schiff sitzt, kann nur im Rahmen einer künstlichen Fernglasperspektive herangezoomt und mit persönlichen Glücks- und Lebenssemantiken aufgeladen werden. Außerhalb dieses Wunderglases ist es vielleicht nur eine ganz gewöhnliche Ferien-Yacht, die auch noch abdreht, bevor es überhaupt zu einer Nähe oder Begegnung kommen kann. Das Abdrehen des Schiffes ist zudem auch ein Abhandenkommen des novellistischen Erzählanlasses, der unerhörten Begebenheit, die sich im Sinne eines authentisch-einmaligen ›Erlebnisses‹ eben nicht einstellt und an deren Stelle nur wolkgige Wunschphantasien und ins Leere laufende Absichtserklärungen stehen.

IV. Aporetische Moderne

Kurz nach dem Erscheinen der Novelle in der *Deutschen Zeitung* schreibt Hofmannsthal an Richard Beer-Hofmann: »Sagen Sie womöglich etwas über das beiliegende Feuilleton [die Novelle]; mir hat es einen peinlichen Eindruck gemacht, so schattenhaft, unkörperlich, saftlos, leblos.« Beer-Hofmann antwortet: »Das Glück am Weg ist schön – sehr schön. [...] Warum

geben Sie es der ›Deutschen Zeitung‹? Die ›Freie Presse‹ hätte es wol [sic!] genommen.«³¹ Auffällig an diesen divergierenden Einschätzungen sind die unterschiedlichen Attribute und impliziten Normen, mit denen Literatur jeweils versehen wird: Hofmannsthal trägt dezidiert organologische Vorstellungen an seinen Text heran: Literatur, so der Impetus seines Briefes, muss ›körperlich‹ sein, ›saftig‹ und ›lebendig‹, eine Norm, die sein eigener Text offenbar verfehlt. Was im Text selbst schon vonseiten des Erzählers artikuliert wird, nämlich die Utopie und gleichzeitig das Verfehlen einer lebendig-organischen Sprache, wird in der Selbstbeurteilung des Autors gewissermaßen weitergeführt. Die ästhetizistisch-moderne Generation, deren Angehörige wie »Schatten zwischen den Kindern des Lebens«³² umherlaufen, produziert eben auch eine »schattenhaft[e]«, eine entsomatisierte, künstlich-unorganische Literatur. Beer-Hofmann widerspricht der Einschätzung der Novelle als unkörperlich und leblos zwar nicht, lobt den Text jedoch trotzdem und zwar mit der Begründung, dass er »schön« sei. Diese Einschätzung suggeriert, dass das Attribut der Schönheit nicht oder nicht mehr an die Attribute des ›Lebendigen‹, des ›Authentischen‹ und ›Körperlich-Unmittelbaren‹ gebunden ist: Literatur, so könnte man aus Beer-Hofmanns Brief schließen, kann auch dann oder gerade dann ›schön‹ sein, wenn sie die Verfehlung des Lebens thematisiert und sich dazu einer Formensprache bedient, die den künstlichen und zitathaften Arrangement-Charakter literarischer Texte offenlegt. Eine solche ästhetizistische, die Künstlichkeit der Kunst dezidiert bejahende Poetik findet sich bei Hofmannsthal so nicht. Die Norm des ›Organischen‹ und ›Lebendigen‹ bleibt in seinen theoretischen Texten stets präsent und bildet etwa auch die Grundlage für seine kritische Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Autoren wie Gabrielle d'Annunzio oder Stefan George. Obwohl das *Glück am Weg* also den organologischen Normen des Autors Hofmannsthal nicht entspricht, hat dieser den Text dennoch veröffentlicht und auch später noch einmal in einem Erzählband publiziert.³³ Offenbar hat es ihn also nicht allzu sehr gestört, dass in diesem frühen Text bereits die Uneinlösbarkeit der eigenen poetologischen

³¹ Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel, hg. von Eugene Weber, Frankfurt a.M. 1972, S. 19.

³² Vgl. Anm. 18.

³³ Neben der Erstpublikation in der *Deutschen Zeitung* veröffentlichte Hofmannsthal den Text ein zweites Mal in dem Erzählband: Hugo von Hofmannsthal: Früheste Prosastücke. Achte Jahresgabe der Gesellschaft der Freunde der Deutschen Bücherei, Leipzig 1926. Der Band enthält neben dem *Glück am Weg* auch noch die frühe Erzählung *Das Dorf im Gebirge*.

und praxeologischen ›Lebens-Normen‹ ausgestellt wird. Hinzu kommt, dass dieser Text bloß den Auftakt zu einer ganzen Reihe von Prosatexten Hofmannsthals bildet, in denen das Lebenspathos mit einem skeptischen Form- und Medienbewusstsein konfrontiert wird.³⁴ Mit seiner Ästhetik unterscheidet sich Hofmannsthal von den ästhetischen Radikalismen der Jahrhundertwende, die entweder eine ästhetizistische Autonomisierung und Schließung der Kunst proklamieren oder aber eine radikale Aufbrechung traditioneller Formen zugunsten einer ›lebendigen‹, evokativ-unmittelbaren Sprache. Gegenüber solchen Formen einer emphatischen ästhetischen Moderne³⁵ würde ich die Ästhetik Hofmannsthals als Ausdruck einer ›aporetischen Moderne‹³⁶ bezeichnen. Die aporetische Moderne basiert einerseits auf der Überzeugung, dass man gerade in der funktional ausdifferenzierten Moderne ganzheitliche Semantiken braucht, die eine Kommunikation über die sozialen Systeme hinweg ermöglichen. Die Semantik des ›Lebens‹ eignet sich besonders gut für eine solche kommunikative Indienstnahme. Daneben hat die Rede vom ›Leben‹ auch eine Legitimitätsbildende Funktion: Im Zeichen des ›Lebens‹ kann die Kunst, und namentlich die Dichtung, vor ihrer Marginalisierung geschützt und als kulturell notwendiges Medium einer ursprünglichen ›Lebens-Erfahrung‹ aufgewertet werden.

Andererseits wird aber in Texten der aporetischen Moderne der Konstruktcharakter solcher ganzheitlichen Deutungsmuster reflektiert und mit einer Art schlechtem Gewissen ästhetisch offengelegt. Die aporetische Moderne, wie sie Hofmannsthal und neben ihm auch Autoren wie Thomas Mann oder Robert Musil betreiben, produziert somit keine tatsächlichen Normen, sondern letztlich nur Widersprüche und eben: Aporien. Die Inszenierung von Aporien kann aber eine mögliche und vielleicht sogar reizvolle Form sein, um auf die Bedingungen der Moderne ästhetisch zu reagieren.

³⁴ Vgl. hierzu etwa meinen Aufsatz zu den 1907 erschienenen *Briefen des Zurückgekehrten*: Jens Ole Schneider: ›Leben‹ als säkulare Ersatzreligion? Monistischer Weltdeutungsanspruch und perspektivisches Sprechen in Hugo von Hofmannsthals *Briefen des Zurückgekehrten*, in: Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Motive, Sprechweisen, Medien, hg. von Tim Lörke und Robert Walter-Jochum, Göttingen 2015, S. 255–275.

³⁵ Vgl. hierzu Moritz Baßler: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916, Tübingen 1994.

³⁶ So auch der Titel meines Dissertationsprojektes, das am Graduiertenkolleg ›Literarische Form‹ der WWU Münster angesiedelt ist: Aporistische Moderne. Monistische Anthropologie und poetische Skepsis 1890–1910.

Genealogie der Gattung:

»Szenische Methode« in Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Henry James' *The Golden Bowl*

I. Das Motiv der Gattung

Dass die Moderne ein spezifisches Verhältnis zur *episteme* des Lebens unterhält, ist eine verbreitete These. Sie diagnostiziert eine Bedeutungsverschiebung im Begriff des Lebens/des Lebendigen und eine epistemische Wende im Begriff des Wissens selbst. Mit der Entstehung der modernen Biowissenschaften kommt es zum einen zu einer Neu-Konstellierung der Wissenssphären – man könnte sagen: zur theoretischen »Erfindung« der Sphären der »Natur« und der »Kultur« – und zu einer Unterscheidung und Dualisierung von deren respektiven Wissensbegriffen. Zum anderen – das fasst das Schlagwort des »Lebenswissens« – bringt das eine gegenseitige »Verkantung« von Lebens- und Wissensbegriff mit sich. Die Etablierung der modernen *episteme* des Lebens wurde dabei als Übergang von naturgeschichtlichen zu entwicklungsgeschichtlichen Modellen beschrieben: als Ablösung von naturgeschichtlichen Modellen der Gleichzeitigkeit und horizontalen Klassifikation und als Erfindung der Wissensform Geschichte als Entwicklungs- und Fortschrittsgeschichte.¹ Der wissenschaftsgeschichtliche Wandel basiert auf der *Verzeitlichung*, die das quasiräumliche Modell der Taxonomie ablöst. Das Prinzip der klassifikatorischen Ordnung – das bis dato gültige Modell der Übergänge zwischen den verschiedenen Wesen² – wird durch die Frage nach der Zeitlichkeit des Lebens und der Ordnung des Lebendigen verändert: durch einen *prekären* genealogischen und taxonomischen Diskurs, durch *zu erfindende* Gründungs- oder Begründungslogiken und neue Logiken der Identität und der Differenz sowie Strategien für deren Ordnung. Doch nicht nur in den entstehenden Biowissenschaften, auch im Feld der Ästhetik hat der Lebensbegriff Konjunktur, durchgeistert als »ästhetische Lebendigkeit« oder vergegenwärtigende »Anschaulichkeit« die Debatten

¹ Vgl. Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 1976.

² Vgl. Arthur O. Lovejoy: *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Cambridge (Mass.) 1936.

in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Lebens- und Darstellungsbegriff gehören also zusammen.³ Während die Entdeckung des modernen Lebensbegriffs mit einer »Verzeitlichung der Natur«⁴ einhergeht, betrifft diese Verzeitlichung auch die Prämissen ästhetischer und spezifisch literarischer Lebendigkeit, in der sich der verkantete Aggregatzustand des Lebenswissens niederschlägt.

Um diese doppelte Dimension des Lebensbegriffs in den Blick nehmen zu können, liegt es nahe, den Gattungsbegriff zur Klärung zu bemühen, und zwar in seiner biologischen und symbolisch-poetologischen Dimension sowie hinsichtlich seiner diachron-genealogischen und seiner synchron-taxonomischen Facette. Die folgenden Ausführungen fragen nach dem Zusammenhang zwischen einem verzeitlichten Verständnis des Lebendigen und der generischen Entgrenzung der literarischen Gattung im modernen Roman. Wird im Folgenden nach der literarischen Gattung gefragt, dann umfasst dies das auf das griechische *genos* zurückgehende Begriffsarsenal der »Herkunft« und »Abstammung« und die Semantik der *genesis*, die das generative Moment der »Er-Zeugung« und der »Differenzierung« bezeichnet.⁵

Zeitsprung: Am Ende des langen 19. Jahrhunderts bekennt sich der US-amerikanisch-britische Romancier und Kritiker Henry James mit seinem Imperativ, der Roman habe einer »szenischen Methode« zu folgen, zur Hybridisierung der Gattungen.⁶ James' späte Autobiographie *A Small Boy and Others* (1913) ist ein leidenschaftliches Bekenntnis zum Theater und eine faszinierte Begegnung mit diesem begehrten »Anderen«, das James' Romane und deren generische Entgrenzung durchzieht. Seine szenischen Romane stellen Kristallisationspunkte einer mit dem späten 18. Jahrhundert einsetzenden Faszination für oder »Angewiesenheit« des Romans auf die Darstellungsmodi des Theatralen dar.

³ Vgl. Armen Avanessian/Winfried Menninghaus/Jan Völker (Hg.): *Vita Aesthetica*. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit, Berlin/Zürich 2009; vgl. auch Carolin Blumenberg/Alexandra Heimes/Erica Weitzman/Sophie Witt: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Suspensionen*. Über das Untote, Paderborn 2015, S. 13–32, hier S. 21ff.

⁴ François Jacob: *Die Logik des Lebenden*. Von der Urzeugung zum genetischen Code, übers. von Jutta und Klaus Scherrer, Frankfurt a.M. 1972, S. 100.

⁵ Die folgenden Lektüren Goethes und James' sind zu Teilen Auszüge aus Sophie Witt: *Henry James' andere Szene*. Zum Dramatismus des modernen Romans, Bielefeld 2015. Wiederverwendung mit Genehmigung durch den transcript Verlag (2016).

⁶ »I realise – none too soon – that the *scenic* method is my absolute, my imperative, my *only* salvation«, notiert James zu seinem Roman *What Maisie Knew* (1897): Henry James: *The Complete Notebooks of Henry James*, hg. von Leon Edel, New York 1987, S. 167.

Nicht aber einer der zahlreichen Theaterbesuche von James, sondern eine Familienszene soll den Grundstein für das poetologische Programm der »scenic method« gelegt haben: James berichtet, als Kind eine Familienszene im Hause seines Onkels beobachtet zu haben. Die Szene ist so alltäglich wie aussagekräftig: Vater/Onkel Augustus schickt die Tochter/Cousine Marie ins Bett, woraufhin sich diese der väterlichen Autorität widersetzt und an die mütterliche Sanftmut appelliert (»a flutter of my young companion across the gallery as for refuge in the maternal arms«).⁷ Dann spricht die Mutter den alles entscheidenden Satz, der fortan die *auctoritas*/Autorschaft des James'schen Romans ausmacht: »Come now, my dear; don't make a scene – I *insist* on your not making a scene!«⁸ *Scene-making* als Familienszene wird zum Ausgangspunkt der Faszination für das Szenische bei James: »[...] the note was [...] epoch-making. [...] it told me so much about life. Life at these intensities clearly became »scenes« [...].«⁹

Was hat es mit dieser Szene auf sich? Man kann mit James sagen: Der Roman theoretiert »Leben« und er theoretiert szenisch! Was auf den ersten Blick nach einem sehr allgemeinen Lebensbegriff klingt, hat bei genauerem Hinsehen mit der Suche nach einer Darstellungsform für jene prekären Formen des Genealogischen und Taxonomischen zu tun. Schnell fällt auf, dass *Scene-making* eine Verweisstruktur markiert: Die Szene geht nicht auf in den Akten, die sie beinhaltet, und ist – als gemachte Szene, als »Überanstrengung« von »Wörtern und Dingen«¹⁰ – in einem bestimmten Umfang *grundlos*. Nicht die statthabende Szene, sondern das *Insistieren* (der Mutter/Tante gegenüber der nicht zu machenden Szene der Tochter/Cousine) stellt die Familienszene heraus und der Erzähler unterstreicht entsprechend: »It didn't in the least matter accordingly whether or no a scene was then proceeded to – and I have lost all count of what immediately happened.«¹¹ »What happened« ist nicht das Maß, die Szene zu beurteilen. Denn einerseits ist das, was »passiert«, wie James schreibt, »a final anticlimax«,¹² und andererseits ist es die stillgestellte familiäre Anordnung, die die Szene ausmacht, nicht der klimaktisch linearisierbare Verlauf. Wenn James schreibt: »Life at these

⁷ Henry James: *A Small Boy and Others: A Critical Edition*, hg. von Peter Collister, Charlottesville 2011, S. 152.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Jacques Derrida: *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, 11. Aufl., Frankfurt a.M. 2011, S. 202.

¹¹ James: *A Small Boy and Others* (wie Anm. 7), S. 152.

¹² Ebd.

intensities clearly became ›scenes‹ [...], dann bezeichnen »these intensities« ein Moment der Verdichtung und Verschachtelung, das sich jeder linearen Genealogik und jedem Prinzip eindeutiger Zuordnung widersetzt. Aufgehoben ist in diesem »szenischen« Lebensbegriff das Motivarsenal der ›Herkunft‹ und ›Abstammung‹ und das generative Moment der ›Er-Zeugung‹ und der ›Differenzierung‹.

Der Vorschlag der folgenden Ausführungen ist also, die Frage nach der Gattung (als zugleich *genos* und *genesis*) und den Einsatz der szenischen Methode zusammenzudenken. Wenn Michel Foucault den Beginn der *episteme* des Lebens um 1800 datiert, dann gibt es zwei weitere Diagnosen zu dieser Epochenschwelle: Auch »das Erscheinen der Literatur«¹³ ist auf das Ende des 18. Jahrhunderts datiert und es ist der dann in voller Blüte entstehende moderne Roman, »was man in aller strenge ›Literatur‹ nennen muss«.¹⁴ Verbunden damit ist eine Veränderung der Begriffe der Theorie und des Wissens. Denn Literatur in diesem »strengen Sinn« gebraucht eine Sprache, die radikal intransitiv funktioniert und so sich selbst aussagt als einen »reinen Akt des Schreibens«, d.h. als Form. In *Le langage à l'infini* (1963) beschreibt Foucault die Literatur als den Bezug der Sprache zum Tod, »zu jener Grenze, an die sie sich richtet und gegen die sie errichtet wird«.¹⁵ Sich gegen den Tod stemmend wird Literatur an der Schwelle zum 19. Jahrhundert zum »Gemurmel ohne Ende«, »nach all den anderen [Büchern], vor all den anderen«. In den »unendlichen Wellenbewegungen« der Literatur, in denen Episode auf Episode folgt, stemmt diese sich beharrlich gegen das Abbrechen des Erzählens.¹⁶ Während damit der Theoriebedarf und -output des Romans vorschnell als dessen Bezugnahme auf säkularisierte Geschichte bestimmbar wäre – das wäre dann eine Art Theorie der Fiktion –, verkompliziert Foucaults These das Verhältnis und diese Bezugnahme durch das Motiv der Gattung. Denn mit dem Einschluss des biologischen Moments des Todes ist sowohl ein Krisenmoment des (kreatürlichen) Lebens und der Geschichte als auch ein Krisenmoment der literarischen Gattung – d.h. der respektiven Darstellungsweisen – in der Theorie des Romans verankert. Mit derselben Epochenschwelle und dem Status des Szenisch-Theatralen

¹³ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, übers. von Ulrich Köppen, 20. Aufl., Frankfurt a.M. 2008, S. 365.

¹⁴ Michel Foucault: Die Sprache, unendlich, in: Ders.: Schriften zur Literatur, hg. von Daniel Defert und François Ewald, übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2008, S. 86–99, hier S. 97.

¹⁵ Ebd., S. 89.

¹⁶ Ebd., S. 92 bzw. S. 98f.

beschäftigt sich *Surveiller et punir* (1975). Mit der Frage nach der ›Geburt des Gefängnisses‹ geht es dort um einen Prozess der ›Ver-Innerlichung‹, um die Übersetzung der öffentlich-theatral-spektakulären Ökonomie der Macht in die *diskursive* Disziplinarmacht des Gefängnisses. Das heißt, es verschwinden die »peinliche[n] Strafe[n]« szenisch-theatraler Schaustellung: Das ko-präsentische Moment der visuell spektakulären Vorführung, der ritualisierten Einprägung und Verstetigung des Normativen wird übersetzt in die inneren normativen Instanzen und Ökonomien der Identitätskonstituierung – von denen am Ende des 19. Jahrhunderts die Psychoanalyse zeugen wird. Das »Verschwinden des Schauspiels« als einer öffentlichen Dar- und Vorstellung konstituiert eine Szene der Einschreibung einerseits und der Entzifferung andererseits. Aus der (behaupteten) einen und kopräsentischen Szene des Vorführens und Zuschauens wird jene doublierte – andere – Szene, in der Einschreibung und Entzifferung nicht zu sehen, sondern nurmehr – stets auf ein Anderes verweisend – zu *lesen* geben und potenziell inkongruent bleiben – d.h. schiefgehen. Worum es geht, ist eine konstitutive Ungleichzeitigkeit, eine kategorische Inkongruenz von Ereignis und Wirkung.

Foucault verbindet die beiden Diagnosen zur Epochenschwelle um 1800 nicht explizit, macht aber Folgendes denkbar: Das »Entstehen der Literatur« als Roman und als ein spezifischer Typus von Theorie und Wissen einerseits und das »Verschwinden des Schauspiels« und die Herausbildung der Szene als anderer Szene des Textes andererseits gehören zusammen! Literatur in jenem »strengen Sinne« ist dann der Name für eine Sprache und für ein Wissen, in denen die eigene Theorie mitgeführt ist und Sprecher-ereignis und Sprachreflexion, Bedeutungsgenese und -verschiebung zugleich statthaben. Die im modernen Roman begehrte Gattung der theatralen Szene wird so zur Szene der Gattung, auf der sich der Status und Aggregatzustand der Romantheorie abspielt – die einen spezifischen Typus des Wissens eröffnet, nämlich einen, der – wenn man so will – »unsicher« ist, insofern er kategorisch schiefgeht und sein epistemisches Potenzial gerade aus diesem Schiefgehen bezieht.

II. Wilhelm Meisters Familienszene

Eine ›Urszene‹ der theatralen Gattungskonstitution des modernen Romans ist Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) und damit der europäische Bildungsroman, dessen Bildungsprinzip eben gerade

nicht in *Entwicklung* aufgeht: Denn schon bei Goethe vermischen sich im Topos der theatralen Szene die Reflexion auf die natürliche und die symbolische Dimension der Gattung, auf die biologische und die ästhetisch-literarische – mediale – Dimension der Lebens- und Lebendigkeitsbegriffe. Natürlich erzählen Goethes *Lehrjahre* – einerseits – eine Entwicklungsgeschichte, und zwar eine zweifache: Analog zur Bildung Wilhelm Meisters emanzipiert sich der Roman von der theatralen Szene hin zur Autorität der Romanschrift, die paradigmatisch in der Instanz der Turmgesellschaft verkörpert ist. Während Goethes ›Ur-Meister‹ *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (entstanden 1777–1785; Erstdruck 1911) noch an das Theater als Lebens- und Weltmodell glaubt, trachten die *Lehrjahre* das Theatrale aus dem Lebens- und dem Romanbegriff zu streichen. Wenn sich die Theaterleidenschaft dergestalt in Theatrophobie verkehrt,¹⁷ wird im Umkehrschluss deutlich, was in der Emanzipation und in deren Abwehrgeste zur Debatte steht. Denn dem Foucault'schen »Verschwinden des Schauspiels« zum Trotz artikuliert sich in *Wilhelm Meister* im Theatertopos das Begehren nach einer Szene der Präsenz, der die natürliche und symbolische Dimension der Gattung, d.h. der biologische und der ästhetische Lebens- und Lebendigkeitsbegriff zuge-schlagen werden.

»Daß ich Dir's mit *einem* Wort sage«, schreibt Wilhelm an den Kindheitsfreund Werner: »[M]ich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht.«¹⁸ Die bildende Hinbewegung auf das Sich-Selbe ist der Kernaspekt der entsprechenden Po-etologie: »[M]it sich selbst einig zu werden«,¹⁹ formulieren die *Lehrjahre* als ein *ästhetisch-konstruktives* Vorgehen, für das das Modell der Architektur und die ›bildlose‹, nicht für das Auge gemachte ›innere‹ Musik stehen. In Architektur wie Musik ist jede »Erinnerung an Tod und Grab«²⁰ abgestreift: Das Leben und die für dessen Sinnhaftigkeit einstehende Kunst werden ganz in die Sphäre der Präsenz verlagert und sollen dabei jeden Anschein nicht nur des Todes, sondern auch der immer nur medialen Vorgänge der Ver-Le-bendigung und Ver-Gegenwärtigung abstreifen. In diesem Modell streben alle »architektonischen Glieder«, »dem Ganzen Einheit und Verbindung« zu

¹⁷ Vgl. Patrick Primavesi: *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt a.M. 2008, S. 83f.

¹⁸ Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Ders.: *Werke* (Hamburger Ausgabe), Bd. 7, hg. von Erich Trunz, 13. Aufl., München 1981, S. 290.

¹⁹ Ebd., S. 285.

²⁰ Ebd., S. 540.

geben.²¹ Die »zusammentreffende Kunst« steht ein für das, »was der Mensch sei und was er sein könne«, ²² Ebenso zielt die »wahre Musik«, die »allein fürs Ohr [ist]« und »den reinen Effekt jener Allgemeinheit« erzielt, auf die Abschaffung des »eingeschränkte[n] Individuum[s], das sich hervorbringt, sich vors Auge stellt« und den Effekt der Allgemeinheit zerstört.²³ Die Logik des so verstandenen Bildungsromans, auch wenn sie von einem Individuellen ausgeht, strebt nach dessen Ersetzung durch ein Allgemeines, das über den kontingenten Sinn des Einzelfalls hinausgeht. Die Poetik des Architektonischen und Musikalischen steht ein für das Prinzip der Einheit und Ganzheit, das die mit dem Theater verbundene, sinnlich-materiell vor-Augen-stehende Einzelszene, das nur Ausschnitthafte und Singuläre, ausschließt. So findet Wilhelm Meister im letzten Viertel des Romans und nach langer Irrfahrt durch die Welt des Theaters sein Leben aufgeschrieben in einer der Thora ähnlichen Schriftrolle, die von der Turmgesellschaft aufbewahrt ist:

[Er] fand die umständliche Geschichte seines Lebens in großen, scharfen Zügen geschildert; weder einzelne Begebenheiten noch beschränkte Empfindungen verwirrten den Blick [...] man freut sich, daß ein denkender Geist uns so hat fassen [wollen], [...] daß ein Bild von dem, was wir waren, noch besteht und daß es länger als wir selbst dauern kann.²⁴

Die räumliche Komponente der sinnreichen Anordnung und Verbindung wird also ergänzt durch eine zeitliche Komponente. Im Unterschied zur Kontingenz der ›losen‹ Einzelszene und ihrer prekären Bezüglichkeit auf ein Vorher und Nachher beschwört der Bildungsgeist die Koinzidenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft: »Wilhelm konnte sich nicht genug der Gegenstände freuen, die ihn umgaben. ›Welch ein Leben, rief er aus, ›in diesem Saale der Vergangenheit! Man könnte ihn ebensogut den Saal der Gegenwart und der Zukunft nennen.«²⁵ An diese Koinzidenz ist die Hoffnung geknüpft, für das gesamte Sinnkontinuum nicht nur des singulären Lebens, sondern des gesamten menschlichen Lebens – aller Generationen und Jahrhunderte – einzustehen: »So war alles und so wird es sein!«, ²⁶ ist das Konzept einer universalen, sinnreichen und ewigen Gattung. Der ›Geist‹ des Bildungsromans propagiert diese Prämisse des Sinnkontinu-

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 543.

²⁴ Ebd., S. 505.

²⁵ Ebd., S. 540f.

²⁶ Ebd., S. 541.

ums und schließt die Möglichkeit einer Vergangenheit und Zukunft aus, die nicht mit der Gegenwart koinzidieren: Dies gilt für die im Begriff des Lebens artikulierte biologische Gattung und die literarische des Romans gleichermaßen. Gleichzeitig aber weisen Goethes *Lehrjahre* dieses Leben und diesen Roman als den Ort einer gespenstischen Übersetzung aus: Denn es ist der Mahnspruch des Geists von Hamlets Vater, aus dem die *Lehrjahre* das Bildungs-Leben generieren wollen. Während dieser Geist in seinem Mahnspruch »Ade! Ade! Ade! Gedenke mein!« auf die Unordnung und Illegitimität in der Genealogie und die Uneingelöstheit der Vergangenheit in der Gegenwart pocht,²⁷ wird daraus in *Wilhelm Meister* »Gedenke zu leben«.²⁸ »Gedenken« ist dann nicht mehr die Markierung der Unordnung und des Uneingelösten, sondern das Versprechen auf sinnreiche Erfüllung, das Wilhelm Meister in der Turmgesellschaft gegeben sein soll.

Analog zu den Bewegungen, die die Theatralität romanesker Lebendigkeit zugunsten der Präsenz romanesker Schrift aufheben sollen, ersetzen die *Lehrjahre* in ihrem Verlauf die Familie vagabundierender Theaterleute durch die Struktur der ödipalen Kleinfamilie: Wilhelm wird zum symbolischen Vater und in dieser Urheberschaft inszeniert sich der Roman als Überwindung nicht nur von William Shakespeare und dem Theater, sondern vor allem auch von Hamlets Vater, dem untoten – und untötbaren – Gespenst, das von den Unruhen der Geschichte zeugt und insistiert, dass es eine Vergangenheit gibt, die nicht in der Gegenwart aufgeht. In Goethes *Lehrjahren* wird in der Aufführung von *Hamlet* der untote Vater kurzerhand nicht nur zu Wilhelms Vater, sondern für »jedermann« zur Verkörperung seines/ihrer Vaters: »[A]ls eine wohlklingende, nur ein wenig rauhe Stimme sich in den Worten hören ließ ›Ich bin der Geist deines Vaters‹, trat Wilhelm einige Schritte schaudernd zurück, und das ganze Publikum schauderte. Die Stimme schien jedermann bekannt, und Wilhelm glaubte eine Ähnlichkeit mit der Stimme seines Vaters zu bemerken«.²⁹ Die Theaterszene, in der die »Kernfamiliarität [...] die Rampe zwischen Bühne und Parterre überspringen [kann]«, indem dem »Mitgefühl alles Menschlichen« das Familiäre zugrunde liegt,³⁰ ist zugleich die Familienszene, die die gespenstischen Ahnen

²⁷ Zu Hamlet in/und Wilhelm Meister vgl. Anselm Haverkamp: *Hamlet. Hypothek der Macht*, Berlin 2001, S. 67–81.

²⁸ Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (wie Anm. 18), S. 540.

²⁹ Ebd., S. 322.

³⁰ Friedrich Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters, in: Gerhard Kaiser/Friedrich Kittler: *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*, Göttingen 1978, S. 13–124, hier S. 80.

in das ›ödipale‹ Familiennarrativ übersetzt, an die Kategorie des Ursprünglichen bindet. Mit dieser neuen Familienstruktur geht, so Friedrich Kittler, die »Sexualisierung der Kindheit und der Reden«³¹ einher. An dieser wird das Doppelmoment von Familien- und Theaterszene deutlich: Die Sexualisierung der Kindheit als lebensgeschichtlicher Ursprung führt die lebendige »Anschauung« ins Feld – Wilhelms Erblicken der *ganzen* Geschichte: »Zeit und Vergessen können der Kindheit nichts anhaben; sie ist gespeichert in Bildern, die wieder vors Auge treten. ›Ich sehe es diesen Augenblick noch vor mir‹ wird in der Goethezeit zur rituellen Formel dieser Auferstehung.«³² Folgt man Kittler, artikuliert sich als diskursiver Untergrund der Theaterliebe in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* die Übersetzung der *ars amandi* in die neuzeitliche Sexualität.³³ Einer von deren Kernaspekten ist die ›Erfindung‹ der Kindheit als paradiesischer Ursprung: »[K]indliche Unschuld« und der »Mythos kontinuierlicher Entelechie« treten füreinander ein.³⁴ Diese Erfindung der Kindheit ist die Abschaffung des Fragmentarischen und Episodischen des Lebens und der Reden – sie dient der Erinnerung und der Erzählbarkeit einer »kontinuierliche[n] Lebensgeschichte«.³⁵ Doch noch die Aufnahmezeremonie Wilhelms in die Turmgesellschaft, die der Gipfel der Emanzipation vom Theater sein soll, ist selbst Theater: eines, das (bloß) vergegenwärtigt und wiederholt und im Wiedererscheinen des Geistes (in der Stimme des Vaters) gipfelt. »Der Vorhang riß sich von einander, und in voller Rüstung stand der alte König von Dänemark in dem Raume. ›Ich bin der Geist deines Vaters‹ [...]«³⁶ Theaterszene und Familienszene gehören zusammen: Dem Bildungsgeist geht es um die Übersetzung der geisternden Geister der Ahnen in die rekurrierenden Bilder der Kindheit, die die Familienszene vergegenwärtigt. Umgekehrt ist die Familienszene das, was in der Entwicklungserzählung vom Theater zur Romanschrift schiefgeht.

³¹ Ebd., S. 25 bzw. S. 30.

³² Ebd., S. 31.

³³ Vgl. ebd., S. 34ff.; vgl. auch Edward Shorter: *The Making of the Modern Family*, London 1976.

³⁴ Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters (wie Anm. 30), S. 38f.; vgl. zur Kindheit als Paradies auf Erden und zu dessen endgültigem Verlust Anselm Haverkamp: *Undone by Death. Umriss einer Poetik nach Darwin*, in: Blumenberg u.a. (Hg.): *Suspensionen* (wie Anm. 3), S. 35–50, hier S. 39.

³⁵ Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters (wie Anm. 30), S. 64; vgl. zu dieser Teleologisierung des Lebensbegriffs Sophie Witt: *LebensSzene: Goethe mit Freud*, in: Günther Heeg u.a. (Hg.): *Reenacting History: Theater & Geschichte*, Berlin 2014, S. 213–224.

³⁶ Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (wie Anm. 18), S. 495f.

Dass Goethe die sukzessiven Logiken der Genealogie zum Schief-Gehen bringt, hat Henry James – wie nebenbei – festgehalten. 1865 schreibt er einen kurzen Text voll glühender Bewunderung für Goethes *Wilhelm Meister*, in dem er Goethe selbst zum »Meister« macht, zum »great mind«, dem ein »specimen of the grand manner« gelungen sei.³⁷ »[I]ncidentally dramatic« sei der Text.³⁸ Wenige Jahre später und inspiriert durch die Goethe-Lektüre³⁹ taucht der »Meister« wieder auf, in James' frühester *Hamlet*-Lektüre in *Master Eustace* (1871). Der Hinweis auf die – literarisch relevante – Frage nach der Vaterschaft und nach der Beziehung, die die familiäre Struktur zur Logik der Szene unterhält, könnte deutlicher nicht sein: James »ödipalisiert« das dänische Königshaus, indem er Hamlet (Eustace) zum Sohn des zweiten Gatten (Mr. Cope oder Claudius) macht. Wider besseres Wissen bringt Hamlet (Ödipus) damit seinen Vater um und setzt die legitime Erbfolge nicht ins Recht und alle an den rechten Ort, sondern in Unordnung.⁴⁰ Statt der Überwindung der Theater- und Familienszene bleibt der »Meister« ein ums andere Mal in die Geschichte verstrickt und markiert diese Verstrickung als die Resistenz der Theater- und Familienszene im Roman.

III. *The Golden Bowl*: Schöpfung und Erfüllung, Differenz und Genealogie

In Roland Barthes' *Fragments d'un discours amoureux* (1977) gibt es ein Fragment mit dem Titel *Roman/Drama*. Dieser Grenzbereich verhandelt den irigen Kurzschluss von Erzählung und Erfüllung: »Als Erzählung (Roman, Leidenschaft) ist die Liebe eine Geschichte, die, im geistlichen Sinne, in Erfüllung geht: sie ist ein *Programm*, das durchlaufen werden muß.«⁴¹ Das, was Barthes »Drama« nennt, ist die Unterbrechung der Erzählung von der Erfüllung, sowohl der Liebe als auch des Romans in der Erzählung der Geschichte. Denn im Drama *verfehlt* der Roman seine und verfehlt die Liebe

³⁷ Henry James: *Literary Criticism*, Bd. 2: French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition, hg. von Leon Edel, New York 1984, S. 948f.

³⁸ Ebd., S. 947.

³⁹ Vgl. dazu Adeline R. Tintner: Henry James's Hamlets: »A Free Rearrangement«, in: *Colby Quarterly* 18/3 (1982), S. 168–182, hier S. 168f.

⁴⁰ Vgl. Henry James: *Master Eustace*, in: *Complete Stories*, Bd. 1: 1864–1874, New York 1999, S. 641–668; vgl. zur Lektüre Hamlets als Claudius' Sohn und zum Verzicht auf dynastische Sukzession: Haverkamp: *Hamlet* (wie Anm. 27).

⁴¹ Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, übers. von Hans-Horst Henschen, 11. Aufl., Frankfurt a.M. 2004, S. 70.

ihre Erzählung: »Diese Geschichte [hat] *bereits stattgefunden*; denn was daran Ereignis ist, ist allein die Hingerissenheit, deren Opfer ich gewesen bin und deren Nachträglichkeit ich wiederhole (und verfehle).«⁴² In James' *The Golden Bowl* (1904) fungiert das Szenische als diese Verfehlung. Als Gegenmodell zu dem am Prinzip der Erfüllung orientierten – für die englische Literatur des 19. Jahrhunderts klassischen – entwicklungslogisch aufgebauten *marriage plot* schreibt James einen *plot of separation*, befragt die Bewegungen der Bindung und Trennung. *The Golden Bowl* macht *marriage* zu einer Metapher der Kohärenzbildung, die sich aber nicht in das Narrativ des erfolgreichen Werbens übersetzen lässt, sondern mit dem Familialen die Verfahren der Differenzierung und Relationierung und die quasitheologischen Erzähllogiken der Verheißung und Erfüllung zur Debatte stellt.

Der *plot* ist simpel: Es geht um vier Personen, zwei Paare – Adam Verver, Charlotte Stant, Prince Amerigo und Princess Maggie Verver –, die untereinander und überkreuz verbindet, was James »a mutual passion« nennt: Adam und Maggie sind Vater und Tochter, die seit dem frühen Tod der Mutter ein wesentlich aufeinander bezogenes Bindungsverhalten haben: »he peculiarly paternal, she passionately filial.«⁴³ Die Amerikanerin Charlotte Stant und den Italiener Prince Amerigo verbindet eine frühere und heimliche Liebesgeschichte, die wegen mangelnder ökonomischer Ressourcen nicht in die Ehe mündete. Der Amerikaner Adam Verver und seine Tochter Maggie hingegen sind mit Besitz gesegnet. Die beiden Paare heiraten und Charlotte und Amerigo begegnen sich wieder, ohne dass die respektiven *spesi* um deren frühere Verbindung wüssten. Nach den Hochzeiten entwickelt sich eine heimliche *liaison* zwischen den Ex-Geliebten Charlotte und Amerigo, von der Maggie ahnt und die sie vor ihrem Vater verheimlicht. Während der *plot* die Paare zu konsolidieren weiß – Adam und Charlotte kehren nach Amerika zurück, während Prince und Princess in England verbleiben –, spielt der Text ironisch mit dieser Plot-Ökonomie und deren Erfüllungsgestus.

Der Text ist durchzogen von Entdeckungserzählungen. Der römische Prince Amerigo ist entfernter Nachfahre und Namensvetter Amerigo Vespuccis, »of the pushing man who followed, across the sea, in the wake of Columbus and succeeded, where Columbus had failed, in becoming god-father, or name-father, to the new Continent.«⁴⁴ Entdeckung aber ist kein

⁴² Ebd., S. 70f.

⁴³ James: *Complete Notebooks* (wie Anm. 6), S. 75.

⁴⁴ Henry James: *The Golden Bowl, The Novels and Tales of Henry James*, The New York Edition: Bd. 23–24, New York 1922, hier Bd. 23, S. 78.

einmaliges Ereignis und mündet nicht in endgültige Erfüllung. An Amerigo hängt ›seither‹ und ›fortan‹ das Kainsmal des Entdeckers: Wie ein Fluch lastet auf ihm der Ruf nach »pursuing«, »capture« und »success«, »the loot of far-off victories«, »to recover a little« »the truth of the ancient state« des römischen Imperiums.⁴⁵ Vor diesem Hintergrund bedeutet die Heirat mit Maggie Verver nicht nur eine immense ökonomische Eroberung; indem der Prinz vom Urvater Adam die Tochter übernimmt, partizipiert er an dessen symbolischem Status. Durch die Ehe des Prinzen mit der Prinzessin wickelt sich die Entdeckungs- auf die Schöpfungsgeschichte auf: Überblendet werden in Amerigo und Adam die Entdeckung und das Paradies, »Amerika« wird zum ›Gelobten Land‹, zum wiedergefundenen Paradies, zur Verheißung auf Wiedergutmachung des Sündenfalls. Die Entdeckung, so behauptet diese Überblendung, ist in der Schöpfung teleologisch angelegt, sie vollendet die Schöpfung und weist diese zugleich und immer erst nachträglich als solche aus. Dass für den Prinzen der neue Hafen der Ehe die Einfahrt in günstige Winde bedeutet, hängt von dem Erbe des Vaters Adam ab, ohne welches sein entdeckendes Abenteuer nicht mehr als ein kontingentes Desaster wäre. Überblendet werden die Urvaterrolle Adams und Amerigos Anspruch auf entdeckendes Schöpfertum. Erst durch den Urvater Adam bekommt die Geschichte von der Entdeckung ihre epische Tiefe, wird das Neue, das »Amerika« für Amerigo ist, ersetzbar. Gleichzeitig aber bekommt erst in und durch Amerigos *discovery* die Urvaterschaft des Schöpfertums Adams nachträglich ihre generative Bedeutung. Adams Urvaterschaft wird zur Verheißung, die erst in Amerigos *discovery* ans Licht kommt: »everything became coherent«.⁴⁶

In der nachträglichen Erleuchtung erst – als, wie es heißt, »strange *delay* of his vision«⁴⁷ – stellt sich die sukzessive Kohärenz von der Schöpfung zur Entdeckung her, wird die Schöpfung als Entdeckung derjenigen Vaterschaft detektierbar, die zum ›Gelobten Land‹ führt. »Marriage« ist der Name, den James für diesen Komplex aus Schöpfertum und Verheißung findet und den *The Golden Bowl* zur Debatte stellt. Zur Debatte steht die *Erzählung* von diesem Komplex, insofern sie selbst Kohärenzbildung ist. Und zur Debatte steht die damit verbundene Verheißung. Adam und Amerigo figurieren das quasimythische Grundmaterial der Kohärenzbildung, ebenso wie sie den Bruch innerhalb der Kohärenz markieren, indem sie die Kohärenzbildung

⁴⁵ Ebd., S. 3f.

⁴⁶ Ebd., S. 207.

⁴⁷ Ebd.

als Vorgang der Projektion ausweisen. Wenn *scene* auch »a screen for the reception of images projected from a lens« (Oxford English Dictionary) bedeutet, dann ist die Projektion von Adam und Amerigo der szenische Vorgang *par excellence*: Erst und nur im nachträglichen Bild wird das Ereignis der Urszene als solches lesbar. Das, was aber wiederkehrt, ist nicht das Selbe, sondern erweist sich als Anderes. Das Schöpfungstum Adams und die Verheißung des Sohnes, der kommen wird, das Neue in die Welt zu bringen, das das Alte erneut beglaubigt und in seiner Wirkkraft bewahrt, erweist sich im selben Moment als »entschwindend im Bild«, als Rücknahme der initiierten Vaterschaft in der Figur des Sohnes, der den Vater beglaubigen soll.

Einerseits also ist *The Golden Bowl* die Projektion der Kohärenz qua fortwirkender Ursprungsbindung. Andererseits und *gleichzeitig* ist Adams Entdeckung von der Erzählung als Kohärenzbildung und Vermeidung des Bruchs zugleich die Unterbrechung der Erzählung von den gehissten Segeln und den sicher erreichten Ufern des »Gelobten Landes«. In den vielfachen Ökonomien der Platzierungen und Rollenwechsel geht der sichere Hafen verloren. Der Text ist durchzogen von »locational uncertainty«:⁴⁸ »The whole situation«, schreibt James, »works in a kind of inevitable rotary way – in what would be called a vicious circle«.⁴⁹ Die Figur der Kreisbewegung ist nicht nur das Gegenmodell zur zielgerichteten Bewegung der Teleologie der in der Entdeckung vollendeten Schöpfung – James übernimmt und dekonstruiert die Metapher der Entdeckungsfahrt selbst. Statt mit gehissten Segeln dem »Gelobten Land« entgegenzugehen, sitzen in *The Golden Bowl* zwar alle in einem Boot, darin aber reichlich fest: Schiffbrüchige einer Situation und einer Konstellation, über die die Figuren selbst nur bedingt verfügen, da deren Autorschaft ihnen nicht zukommt. Dieses Prinzip entzogener Autorschaft ist als eine Telescopage⁵⁰ von Schöpfung und Entdeckung figuriert, die sich ineinanderschoben und verschachteln, wobei in der Schöpfung die Entdeckung väterlich präfiguriert ist, und die Entdeckung die Schöpfung der Vaterschaft zurücknimmt. Anders als in Adams Versuch urväterlicher Kohärenzbildung, funktioniert für James' Text die Formel »everything

⁴⁸ Edgar Dryden: *The Imp of the Perverse: Metaphor in »The Golden Bowl«*, in: *The Henry James Review* 31/2 (2010), S. 111–124, hier S. 117.

⁴⁹ James: *Complete Notebooks* (wie Anm. 6), S. 74.

⁵⁰ »Telescopage« bezeichnet die teleskopartig ineinandergeschobenen Waggonen bei Eisenbahnunglücken im 19. Jahrhundert. Walter Benjamin nimmt das Konzept als »Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart« auf: Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, Bd. V.1–2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 588.

became coherent« *nicht*. Stattdessen wird erzählt von der unheimlichen und unerlässlichen Wiederkehr des Alten, das nicht als Selbes taugt, sondern gerade als Anderes die Dekonstruktion der Kategorie des Neuen vorantreibt. Die Telescopage ist so nicht nur der »Störfall in der Genealogie«, ⁵¹ sondern das der Genealogie inhärente Moment der Störung, das die Frage nach dem Einsatz des Genealogischen umso vehementer stellt.

Die biblische Genesis spielt in *The Golden Bowl* noch auf einer anderen Ebene eine Rolle. Der Roman besteht aus zwei Teilen – Book First: *The Prince*, Book Second: *The Princess*. Das erste Buch handelt von der Anbahnung und dem Vollzug des Ehebruchs, das zweite dreht sich um Maggie Ververs Erkenntnisprozess. Dieser wird in den Begriffen von Emanzipation und Aufklärung beschrieben: Cartesianisch erlernt Maggie zu zweifeln und sich im Zweifel aus dem Zustand der Unwissenheit zu befreien: Ihre Neugier ist kategorisch, sie beginnt an ihrem paradiesischen, d.h. urteilsfreien Zustand zu zweifeln. Maggie entdeckt nicht nur die ›Gefallenheit‹ von leidenschaftlichem Ehemann und Stiefmutter, erzählt wird zudem von Maggies ›Sündenfall‹. Das Entscheidende an dem, was Maggie im Folgenden erkennt, ist entsprechend nicht substantiell benennbar: Der eigentlich emanzipatorische Schritt, den Maggie als Einzige geht, ist, die Differenz in den ungeschiedenen Zustand der Bindung einzuführen. Ihr ›Wissen‹ besteht darin, einen Unterschied zu machen. Sie wiederholt Adams und Evas eigentliche Erkenntnis, dass das Erkennen selbst – die geöffneten Augen – mit Unterschieden und Unterscheidungen zu tun hat: »Da wurden ihrer beiden Augen aufgetan, und sie wurden gewahr, daß sie nackt waren, und flochten Feigenblätter zusammen und machten sich Schürze« (1. Mos., 3,6).

Von dieser Szene des Sündenfalls aus gelesen, entfaltet sich *The Golden Bowl* folgerichtig als eine Art *double plot*, durch den der gesamte Text zur Szene nicht nur der Verdopplung, sondern des Dissens wird, die die entdeckte Differenz in seine Strukturmechanismen einschließt. Dieser Mechanismus macht den Text zur theatralen Szene.⁵² Der eine *plot* nimmt die Behauptung »da wurden ihrer beiden Augen aufgetan« beim Wort und führt von der

⁵¹ Sigrid Weigel: *Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur*, in: Elisabeth Bronfen/Birgit R Erdle/Sigrid Weigel (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln/Weimar/Wien 1999, S. 51–76, hier S. 65.

⁵² Vgl. Katrin Trüstedt: *Double Plot. Zum latenten Mechanismus eines »coming to know what we cannot just not know«*, in: Stefanie Diekmann/Thomas Khurana (Hg.): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin 2007, S. 56–61, hier S. 57; vgl. zum *double plot* William Empson: *Some Versions of Pastoral*, New York 1974, Kapitel II, S. 27ff.

Synonymisierung von ›Sehen‹ und ›Wissen‹ zur ermächtigenden Geste der Autorschaft. Zu Beginn des ersten Buches stellt James Erkennen als einen Prozess räumlich-szenischer Anordnung dar, in dem ›Sehen‹ und ›Wissen‹ nicht nur gleichzeitig (und plötzlich) auftreten, sondern synonym verstanden sind.⁵³ In der Terminologie der Aufklärung ist ›Wissen‹ hier insofern mit ›Sehen‹ gleichbedeutend, als Erkennen Erhellung bedeutet: Hier wird ins Licht gesetzt, vor Augen gestellt, sichtbar.⁵⁴ In diesem *plot* ist Maggie nicht nur Adams Tochter und Amerigos Frau: Sie verkörpert deren Projekte und deren Erfolg, leistet die Wiedergutmachung des Sündenfalls in der Entdeckung der Neuen Welt, die nachträglich den Sündenfall als Urszene souveräner Autorschaft lesbar macht und Gottes/Adams Schöpfung/Ur-vaterschaft ausweist. Maggie selbst wird zur Autorfigur, sie verfügt über Bilder und Welten: Das zwischen Vater und Tochter als Echo wiederholte »we see [...] we see«, »it's success [...] it's success«⁵⁵ fasst diese Emanzipationsgeschichte zusammen. Im Kern dieses *plots* steckt – das ist James' finale Volte – ein starker, mit der Sichtbarkeit bühnenhafter Präsenz korrelierter Wahrheitsbegriff, den noch die enigmatischen letzten Worte des Romans manifestieren:

⁵³ Dort heißt es: »That, none the less, was but a flicker; what made the real difference, as I have hinted, was his [Adams] mute passage with Maggie. His daughter's anxiety alone had depths, and it opened out for him the wider that it was altogether new. When, in their common past, when till this moment, had she shown a fear, however dumbly, for his individual life? They had had fears together, just as they had had joys, but all of hers, at least, had been for what equally concerned them. Here of a sudden was a question that concerned him alone, and the soundless explosion of it somehow marked a date. He was on her mind, he was even in a manner on her hands – as a distinct thing, that is, from being, where he had always been, merely deep in her heart and in her life; too deep down, as it were, to be disengaged, contrasted or opposed, in short objectively presented. But time finally had done it; their relation was altered: he *saw*, again, the difference lighted for her. This marked it to himself – and it wasn't a question simply of a Mrs. Rance the more or the less. For Maggie too, at a stroke, almost beneficently, their visitor had, from being an inconvenience, become a sign. They had made vacant, by their marriage, his immediate foreground, his personal precinct – they being the Princess and the Prince. They had made room in it for others – so others had become aware. He became aware himself, for that matter, during the minute Maggie stood there before speaking; and with the sense, moreover, of what he saw her see, he had the sense of what she saw *him*. This last, it may be added, would have been his intensest perception had there not, the next instant, been more for him in Fanny Assingham. Her face couldn't keep it from him; she had seen, on top of everything, in her quick way, what they both were seeing.« James: *The Golden Bowl* (wie Anm. 44), Bd. 23, S. 153f.

⁵⁴ Gefolgt wird hier auch der Etymologie von ›Wissen‹, das auf das griechische (*w*)*oida*, ›ich habe gesehen‹, zurückgeht.

⁵⁵ James: *The Golden Bowl* (wie Anm. 44), Bd. 24, S. 364ff.

It kept [Amerigo] before [Maggie] therefore, taking in – or trying to – what she so wonderfully gave. He tried, too clearly, to please her – to meet her in her own way; but with the result only that, close to her, her face kept before him, his hands holding her shoulders, his whole act enclosing her, he presently echoed: »See? I see nothing but you.« And the truth of it had, with this force, after a moment, so strangely lighted his eyes that, as for pity and dread of them, she buried her own in his breast.⁵⁶

An diesem Wahrheitsbegriff aber hakt der *double plot* ein. Die Unterteilung in zwei Bücher legt nahe, dass hier Ereignis- und Kommentarebene voneinander getrennt werden. In dieser Unterteilung entspräche der erste Teil dem Vergehen als solchem, der zweite Teil dem Prozess seiner Entdeckung und Ver- oder Beurteilung. Der Roman legt diese Lesart insofern nahe, als er sich der Motivik des Juridischen bedient: Das Gericht, zu dem der Text wird, ist als Theater ausgewiesen, in dem es um die Sichtbarkeit der Beweise geht. Adam, der Urvater, aber – dessen Autorität die Tochter verkörpern soll – ist in diesem Theater gerade nicht der Autor:

There was even something in him that made his position, [...] his relation to any scene [...] a matter of the back of the stage, of an almost visibly conscious want of affinity with the footlights. He would have figured less than anything the stage-manager or the author of the play, who most occupy the foreground [...].⁵⁷

Auf dieser Bühne hat kein Theater statt, das »evidences« vorführen könnte, um zu zeigen und zu entlarven. In diesem Theater gibt es keine Wahrheit und keinen Autor, der den Schlüssel zu dieser haben könnte. In diesem *plot* wird das gesamte epistemologische Design infrage gestellt, so dass der Roman zu einem großangelegten »evidentiary chaos«⁵⁸ und Maggies prekäre Autorschaft zur Dekonstruktion des Zusammenhangs von Sehen und Wissen und zur Infragestellung der Ordnung und Lesbarkeit von Erscheinungen und »letzten Wahrheiten« wird.

Wenn die goldene Schale – die der Titel des Buches ist – an den Sündenfall erinnert, dann hinterfragt sie, in Bruch und Differenz, zugleich die gesamte Erzählung und Ordnung von Schöpfung/Vaterschaft und Wissen/Urteil. Die goldene Schale ist aus dem Buch Kohelet des Alten Testaments übernommen. Kohelet predigt von der und belehrt über die Nichtigkeit und Flüchtigkeit der diesseitigen Welt: »Was hat der Mensch für Gewinn von

⁵⁶ Ebd., S. 369.

⁵⁷ Ebd., Bd. 23, S. 169f.

⁵⁸ Hilary Margo Schor: Reading Knowledge: Curiosity in »The Golden Bowl«, in: The Henry James Review 26/3 (2005), S. 237–245, hier S. 241.

aller seiner Mühe, die er hat unter der Sonne?» – »Es ist alles ganz eitel, sprach der Prediger, ganz eitel« (Prediger 1). Kohelet predigt von der Autorität des Schöpfers (»Denk an deinen Schöpfer«, »Fürchte Gott und halte seine Gebote; denn das gehört allen Menschen zu«), von den »Worte[n] der Wahrheit« und von dem sicheren Urteil, das nur Gott zukommt: »Denn Gott wird alle Werke vor Gericht bringen, alles, was verborgen ist, es sei gut oder böse« (Prediger 12). Das Zerschneiden der goldenen Schale kündigt das Jüngste Gericht an und kündigt von den jenseitigen Welten, die dieses Gericht – zum Guten oder zum Schlechten – öffnen wird: »[E]he [...] die goldene Schale zerbreche« ist das Mahnwort des Predigers. Dass James die Schale zerbrechen lässt und sein Text zwar das Gericht zitiert, das finale Urteil aber an den ausgesetzten Ökonomien des Verborgenen kollabieren muss (anders als Gott, der »alle Werke vor Gericht« bringen kann, dass »alles, was verborgen ist, es sei gut oder böse«, vor Augen gelangt), verweist auf den ketzerischen Akt, von dem der Prediger auch spricht: »Hüte dich, mein Sohn, vor andern mehr; denn viel Büchermachens ist kein Ende, und viel studieren macht den Leib müde« (Prediger 12). In den Büchern und den Worten geht nicht »der Geist wieder zu Gott«, bleibt die Verfügungsgewalt der Autorschaft – davon zeugt die zerbrochene Schale – ohne finales Urteil und ohne »Entdeckung« vor Augen.

IV. Ausblick: »Lebenswissen« qua »szenische Methode«

Wenn der Lebensbegriff um 1800 eine Markierung der Verzeitlichung ist, dann ist die szenische Methode des Romans einer von deren Austragungs-orten. Während in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* der Lebensbegriff als Sinnkontinuum dem Modus des Präsentischen abgerungen ist, zeigt James' szenischer Roman die Prekarität dieses Darstellungsverfahrens, von der bereits Goethes Text zeugt. »Leben« eignet eine kategorische »Un-Anschaulichkeit«, ist, was sich nicht einfach vor Augen führen lässt. Verwiesen ist damit allerdings nicht auf einen Unsagbarkeitstopos, sondern auf die Unabschließbarkeit der Darstellungsvorgänge. Die szenische Methode legt – hinsichtlich des Lebensbegriffs und dessen Darstellung – ein radikales Desinteresse an den Momenten der Totalität und den Bewegungen der Finalität frei. »Leben« widersetzt sich der abschließenden (*plot*-)Formung, ihm eignet ein konstitutives Schief-Gehen. Entgegen der bildungsromanesken *plot*-Logik sukzessiver Erfüllung legt die szenische Methode das produktiv-generierende Moment des

Lebendigen und der romanischen Sprache frei, deren prozessualisierendes Moment. Die Szene des Romans wird so zur Formulierung eines Ursprungs-*problems*: Sie schreibt an gegen ein sich entziehendes Schöpfungsmoment und schafft dabei immer weitere Szenen und quasigenealogische Szenenfolgen, die Gründung verheißen und versetzen. Die szenische Methode markiert dieses suspendierte, immer wieder neu zu wiederholende Gründungs- und Reflexionsmoment – des ›Lebens‹ und seiner Versprachlichung.

Damit handelt es sich bei der szenischen Methode nicht nur um eine romantheoretisch relevante Neuerung – vielmehr generiert die Theatralisierung einen eigenartigen Typus von Theorie und Wissen. Als eine im Kern erkenntniskritische *Frage* nach den Leistungen und Verfahren der Vergewärtigung und Präsentierung hat die szenische Methode immer schon und immer auch mit Theorie zu tun. Nicht nur haben Theater und Theorie den gleichen etymologischen Ursprung; am Theater und in der *theoría* geht es um die Möglichkeiten der Schau – meint doch *theorein* ›beobachten‹, ›betrachten‹, ›[an]schauen‹. Während jedoch – wie an Goethes *Wilhelm Meister* gezeigt wurde – die Darstellungslogik des Präsentischen den Aspekt der Theatralität des Theaters vernachlässigt und nurmehr die ›Schau‹ hervorhebt, nicht aber den szenischen ›Schauplatz‹ bzw. die Frage der *Methode* mit den immer nur technischen Verfahren, reproduziert sie immer auch ein theatrales Moment: als das Andere der evidenten Sichtbarkeit. ›Lebenswissen‹ – wie es hier untersucht wurde – bezeichnet dann die beständige Versetzung jedweder Perspektive der Übersicht und der Distanz zum Erkenntnisobjekt. In der Verkantung von Lebens- und Wissensbegriff geht es hier entgegen den mit dem Theatralen verbundenen Präsenzphantasmen um die *Aufgabe* reflexiver Überschaubarkeit und souveräner Autorschaft.

Wird die Szene des Romans als die Frage nach der (literarischen) Gattung gelesen, bestätigt sich Jacques Derridas Feststellung, dass »[d]ie Frage der literarischen Gattung [...] keine formale Frage [ist]«. ⁵⁹ Die kulturwissenschaftlich relevante Dimension der szenischen Methode liegt in der Tatsache, dass sie Literatur nicht nur als Figur der Medialisierung – als ›(er-)zeugende‹ Szene der Sprache und ihrer Theorie – denkbar macht, sondern sich Literatur zudem als Figur der (Be-)Gründung aussagen lässt und damit text-logisches und genea-logisches Moment der Gattung umfasst: So wird der moderne Roman zur »Szeno-Graphie«, zum »Ort, wo der Ursprung und

⁵⁹ Jacques Derrida: Das Gesetz der Gattung, in: Ders.: *Gestade*, hg. von Peter Engelmann, übers. von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt, Wien 1994, S. 245–283, hier S. 273.

das Funktionieren des kulturellen Prozesses selbst immer von neuem verhandelt wird.«.⁶⁰ Es ist dabei nicht Literatur im allgemeinen Sinne (etwa qua Bedeutungsgenese und -verschiebung), sondern im Foucault'schen ›strengen Sinn‹ der moderne Roman, der im Hinblick auf die Frage der literarischen Gattung das Wissen der Literatur zugleich als Konstitution und Reflexion des Kulturellen bestimmt.

Einer der Austragungsorte dieses Prozesses ist die im Lebensbegriff implizierte Zusammengehörigkeit, aber Inkongruenz von Natur- und Kulturbegriff. Wie argumentiert wurde, konvergieren Theater- und Sexualdiskurs seit dem späten 18. Jahrhundert in einer spezifischen Weise und erweist sich das Szenische so als eine Art Schnittmenge und Übersetzungsraum zwischen dem ›Biologischen‹ und dem ›Kulturellen‹, die sich nicht einfach als Gegensatzpaar ordnen, nicht finalisieren oder kausalisieren lassen. In der Lektüre von Goethes *Wilhelm Meister* hat sich gezeigt, dass die entwicklungsgeschichtliche Prämisse des modernen Romans und seiner Epistemologie auf der Konstruktion der Kindheit als Hort lebensgeschichtlicher und sexueller Entfaltung fußt. Das Konzept der Kindheit dient als Projektionsfläche eines außerkulturellen Ursprungs und fungiert somit als Begründung einer spezifischen Hermeneutik, in der ›Kultur‹ eine Vergegenwärtigungs- und hermeneutische Verstehensleistung bezeichnet, deren Pendant eine dem Kulturellen entzogene und doch potenziell restlos plausibilisierbare ›Natur‹ ist. Es ist der Status dieser (infantilen) Sexualität – der der Gegenstand und methodologische Garant der Hermeneutik sein soll –, die im Theatertopos ausgehandelt wird: Deshalb spricht James von der szenischen *Methode*. In der Aussetzung des Ursprungstopos ist dann ein Naturbegriff angezeigt, der nicht den Institutionalisierungsleistungen des Kulturellen gegenübergestellt oder ihnen restlos untergeordnet ist, sondern vielmehr einer Verkomplizierung der Natur-Kultur-Differenz entspricht. Die bei James verhandelte Freilegung der Dialektik von Kontingenz und Ursächlichkeit und die im Kern radikal a-teleologischen, ›antiödipalen‹ Erzählökonomien sind die Verhandlung der zentralen Prämisse der Freud'schen Psychoanalyse. Denn, wie Alenka Zupančič herausstellt: Das »Objekt der Psychoanalyse ist die Zone, in der sich diese beiden Bereiche [Natur und Kultur] überschneiden«.⁶¹ In

⁶⁰ Gerhard Neumann: Die Instanz der Szene im Denken der Sprache. Argument und Kategorie der »Theatralität« in der Literaturwissenschaft, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum (Hg.): Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften, Tübingen/Basel 2004, S. 139–157, hier S. 151.

⁶¹ Alenka Zupančič: Warum Psychoanalyse? Drei Interventionen, übers. von Luisa Banki und Felix Ensslin, Zürich/Berlin 2009, S. 7.

diesem Sinn handelt es sich nicht einfach um eine »Überschneidung zweier wohldefinierter Entitäten«, sondern um eine »Schnittmenge, die für beide Seiten generativ wirkt«. ⁶² Die szenische Methode beharrt auf der Primordialität der Reden und des Kulturellen, deren Konstruktionsmechanismen radikal kontingent sind und die keinerlei Absicherung in einem wie auch immer gearteten ›Natürlichen‹ haben; dies nicht zuletzt, weil jede Rede – auch diejenige von der Unterscheidung der Sphären – immer und nur im Bereich des Symbolischen statthat. Zugleich aber unterstreicht die szenische Methode, dass der Bereich des Sprachlichen und Kulturellen, insofern er keine hermeneutische Absicherung kennt, keinerlei Verfügungsgewalt über jene Sphäre der ›Natur‹ hat – es sei denn qua Setzung als das Andere des Kulturellen, das sich dann als solches immer und zugleich der Ansichtigkeit oder Präsentation entzieht und trotzdem qua Differenz generativ funktioniert. Die szenische Methode markiert diese Unumgänglichkeit differenzieller Setzung und die gleichzeitige Unmöglichkeit fixierbarer Unterscheidung.

⁶² Ebd.

Autorinnen und Autoren

BENJAMIN BRÜCKNER, M.A., Studium der Pädagogik und Philosophie in München sowie der Germanistik, Philosophie und Cultural Studies in Wien. Von 2012–2016 SNF-Doktorand im ProDoc-Graduiertenkolleg »Das unsichere Wissen der Literatur. Natur – Recht – Ästhetik« an der Université de Neuchâtel. Promotionsprojekt zum Thema »Literatur als Genealogie. Poetiken der Vererbung, 1870–1900«.

DANIEL EHRLMANN, Mag., Studium der Germanistik und Geschichte in Salzburg. Lehrbeauftragter am Fachbereich Germanistik der Universität Salzburg, seit 2014 DOC-Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Publikationen (Auswahl): »unser gemeinschaftliches Werk«. Zu anonymen und kollektiver Autorschaft in den *Propyläen*, in: Goethe-Jahrbuch 131 (2014), S. 30–38; Klassizismus in Aktion. Goethes *Propyläen* und das Weimarer Kunstprogramm, hg. zus. mit Norbert Christian Wolf, Wien u.a. 2016; Fragmentierung und Nekromantie. Strategien und Mechanismen der Legitimation biographischer Darstellung um 1800, in: Legitimationsmechanismen des Biographischen. Kontexte – Akteure – Techniken – Grenzen, hg. von Christian Klein und Falko Schnicke, Bern u.a. 2016, S. 57–90.

SARAH MARIA TERESA GOETH, M.A., Studium der Neueren deutschen Literaturwissenschaft, Philosophie, Kunstgeschichte, Soziologie und Romanistik in Passau und München. DAAD-Stipendiatin am Harpur-College, Binghamton University, NY, und Promotionsstipendiatin im Graduiertenkolleg »Das Bild als Artefakt« des NFS eikones, Basel. Seit 2013 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft von Prof. Dr. Cornelia Zumbusch, Universität Hamburg. Publikationen (Auswahl): Die Natur als Zweck ihrer selbst. Kants Einfluss auf Goethes naturwissenschaftliche Studien (im Erscheinen); Attraktion und Kreation. Zum epistemischen Paradigmenwechsel in Goethes *Wahlverwandtschaften* (im Erscheinen); Pflanzen – Fortpflanzung – Verpflanzung. Vegetabile Metaphern in den Wissenskulturen des 18. Jahrhunderts (im Erscheinen).

JOHANNES F. LEHMANN, Prof. Dr., Studium der Germanistik und Geschichte in Düsseldorf und Freiburg i.Br. Wissenschaftliche Stationen in Mainz, Gießen, Hagen und Duisburg-Essen. Seit 2014 Professor für Neuere deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Bonn. Publikationen

(Auswahl): *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Freiburg i.Br. 2000; *Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns*, Freiburg i.Br. 2012; *Einführung in das Werk Heinrich von Kleists*, Darmstadt 2013; *Rettung und Erlösung. Politisches und religiöses Heil in der Moderne*, hg. zus. mit Hubert Thüring, Paderborn 2015.

WERNER MICHLER, Prof. Dr., Studium der Germanistik und Philosophie in Wien. Forschungsaufenthalte in Wien und Oxford. Seit 2013 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Salzburg. Publikationen (Auswahl): *Darwinismus und Literatur. Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich, 1859–1914*, Wien/Köln/Weimar 1999; *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*, Göttingen 2015; *Urszenen des Übersetzens*, hg. zus. mit Arno Dusini und Lydia Miklautsch, erscheint Wien 2016.

JUDITH PREISS, M.A., Studium der Germanistik, Anglistik, Philosophie und Erziehungswissenschaften in Magdeburg, Leipzig und Göttingen. Volontariat für Literaturmanagement am Literarischen Zentrum Göttingen, wissenschaftliche Hilfskraft der Fontane-Arbeitsstelle am Lehrstuhl von Prof. Dr. Dr. h.c. Heinrich Detering. Von 2012–2016 SNF-Doktorandin im Pro-Doc-Graduiertenkolleg »Das unsichere Wissen der Literatur. Natur – Recht – Ästhetik« an der Université de Neuchâtel, Bearbeitung des Projekts »Lebendige Formen. Gattungspoetik und Lebenswissen um 1800«.

JENS OLE SCHNEIDER, M.A., Studium der Germanistik, Politik und Philosophie in Münster und Leipzig. Lehr- und Forschungsaufenthalte in Kansas City-Missouri (USA) und Neapel (Italien). Promotion am DFG-Graduiertenkolleg »Literarische Form« (WWU Münster). Seit 2016 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Publikationen (Auswahl): »Leben« als säkulare Ersatzreligion? Monistischer Weltdeutungsanspruch und perspektivisches Sprechen in Hugo von Hofmannsthals Briefen des Zurückgekehrten, in: Tim Lörke/Robert Walter-Jochum (Hg.): *Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert: Motive, Sprechweisen, Medien*, Göttingen 2015, S. 255–276; »Ich will euch Wahrheiten in die Ohren schreien«. Anthropologischer Wissensanspruch und narrative Wissensproblematisierung in Thomas Manns *Der kleine Herr Friedemann* und *Der Weg zum Friedhof*, in: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 18 (2014), S. 103–135.

PETER SCHNYDER, Prof. Dr., Studium der Germanistik und der Allgemeinen Geschichte in Zürich, Göttingen, Berlin und Cambridge. Forschungsaufenthalte in Gießen, Berkeley und Wien. Seit 2010 Ordinarius für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Université de Neuchâtel. Publikationen (Auswahl): *Die Magie der Rhetorik. Poesie, Philosophie und Politik* in Friedrich Schlegels Frühwerk, Paderborn u.a. 1999; *Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels 1650–1850*, Göttingen 2009; *Roman-tische Klimatologie*, hg. zus. mit Eva Horn, Bielefeld 2016 (= *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* Heft 1/2016).

HUBERT THÜRING, Prof. Dr., Studium der Germanistik und Italianistik in Basel und Rom, Lehre und Forschung in Basel, Luzern, Bern, Triest, Zürich, seit 2008 Universitätsdozent für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel. Publikationen (Auswahl): *Das neue Leben. Studien zu Literatur und Biopolitik 1750–1938*, München 2012; *Der Witz der Philologie. Rhetorik, Poetik, Edition (Mithg.)*, Basel/Frankfurt a.M. 2014; *Ret-tung und Erlösung. Politisches und religiöses Heil in der Moderne (Mithg.)*, Paderborn 2015.

GEORG TOEPFER, PD Dr., Studium der Biologie (Diplom) in Würzburg und Buenos Aires sowie der Philosophie in Würzburg und Hamburg. Seit 2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin. Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Philosophie der Lebenswissenschaften. Publikationen (Auswahl): *Zweckbegriff und Orga-nismus. Über die teleologische Beurteilung biologischer Systeme*, Würz-burg 2004; *Philosophie der Biologie*, hg. zus. mit Ulrich Krohs, Frankfurt a.M. 2005; *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*, 3 Bde., Stuttgart 2011.

ULRIKE VEDDER, Prof. Dr., Professorin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin, zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin. Buchpublikationen zuletzt: *Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, München 2011; *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm*, hg. zus. mit Elisabeth Strowick, Bern 2013; *Tier im Text. Exemplarität und Allegorizität literarischer Lebewesen*, hg. zus. mit Hans Jürgen Scheuer, Bern 2015; *Das Leben vom Tode her. Zur Kulturgeschichte einer Grenzziehung*, hg. zus. mit Katrin Solhdju, München 2015; *Beiträge zum Werk Siegfried Kracau-*

ers, hg. zus. mit Jörn Ahrens, Paul Fleming und Susanne Martin, Wiesbaden 2016; *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*, hg. zus. mit Corina Caduff, München 2016.

SOPHIE WITT, Dr., Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Hispanistik in Leipzig und Barcelona. Forschungsaufenthalte u.a. an der New York University. Derzeit Oberassistentin (Vertretung) am Deutschen Seminar der Universität Zürich, zuvor DAAD-PostDoc-Stipendiatin am Collegium Helveticum der ETH und Universität Zürich und akademische Mitarbeiterin an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder). Publikationen (Auswahl): *Henry James' andere Szene. Zum Dramatismus des modernen Romans*, Bielefeld 2015; *Suspensionen. Über das Untote*, hg. zus. mit Carolin Blumenberg u.a., Paderborn 2015; *Gegen/Stand der Kritik*, hg. zus. mit Andrea Allerkamp und Pablo Valdivia Orozco, Zürich/Berlin 2015.

